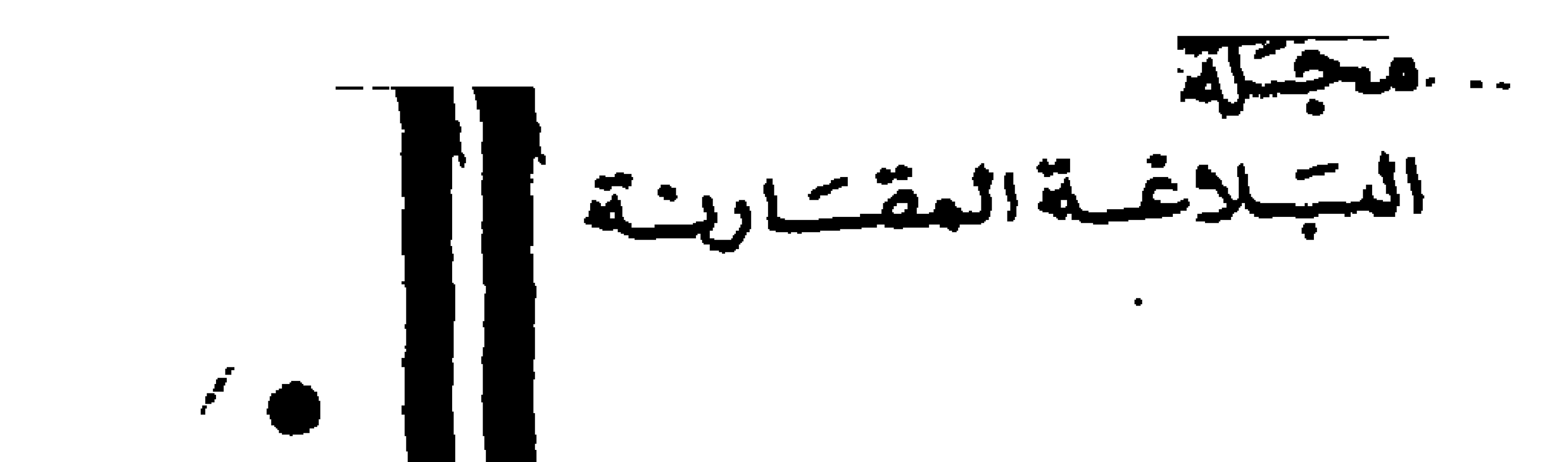




العدد الأول • ربيع ١٩٨١

الألف : سميت الفا لأنها تألف الحروف كلها وهى أكثر الحروف دخولا فى المنطق وقد جاء عن بعضهم فى قوله تعالى : الم ، أن الألف اسم من أسماء الله تعالى وتقدس والله أعلم بما أراد .

ابن منظور . لسان العرب

ALIF : It is, of all the letters, that which is most frequent in speech : and some say that in the Kuran, it is a name of God.

Lane. Arabic — English Lexicon.

الفلسفة والاسلوبية

هيئة التحرير

• سعر العدد :

- جمهوريه مصر العربية : جنيهان
- البلاد الأخرى (بما فيه تكاليف البريد) :

الأفراد : خمسة دولارات

المؤسسات : عشرة دولارات

• المراسلة والاشتراك والمخطوطات على العنوان التالي :

ألف

قسم الأدب الانجليزي والمقارن
الجامعة الأمريكية بالقاهرة
ص . ب ٢٥١١
القاهرة ، جمهورية مصر العربية

المحتويات

● المقالات العربية :

● المقالات الانجليزية :

ألف

حرف « الألف » هو أول الأبجدية العربية إن لم يكن أول أبجديات اللغات الأخرى على وجه الإطلاق ، وهو على أية حال إنما يمثل البداية لغيره من الحروف الأخرى ومن هنا وجدنا مناسباً أن يكون « ألف » عنوان مجلة متخصصة في الأدب المقارن . إن اختيار العنوان في الحقيقة لم يكن عشوائياً فهذه المجلة « ألف » انما يرجى لها أن تكون حواراً في مجال النقد الأدبي بين القراء والكتاب العرب من ناحية ونظرائهم من قراء الغرب وكتابه من ناحية أخرى . وأكثر من هذا فإن حرف « الألف » إنما يمثل تردداً ملحوظاً في الكلمات العربية على وجه العموم وهو بهذا يفرض نوعاً من التناسب ويشكل في الوقت ذاته الجزء المتمم للحروف العربية الأخرى . وانطلاقاً من هذا التصور كان أملنا في ألا تمثل مجلتنا هذه مجرد البداية لذاتها وإنما أكثر من هذا بداية تتصل حتمياً بما يتنوها من أمور كلية .

إن الدراسات الأدبية عندما تعزل في إطار تقليدي لغوي أو ثقافي واحد إنما تفقد غالباً – ولأجل السطوة والسيادة – كثيراً من خصائصها النقدية . النقد الأدبي والدراسات الغربية مثلاً هي حصيلة تقليد متوارث من النظرية والتطبيق وهي تستهدف خدمة هذا التقليد بصفة خاصة كما أنها تعمل لخدمة قانونه ومعاييره في الوقت ذاته . الأدب العربي والفكر العربي من جانبهما حكم عليهما ولمدة طويلة بنفس هذه المعايير . ما لا يتمشى مع الأنماط الغربية فهو إما مهمل أو سطحي وإما انحراف يجب التخلي عنه . « ألف » كمجلة للأدب المقارن إنما تأخذ على عاتقها رأب هذا الصدع وترى أن من مهمتها إعادة التوازن الذي يتفق وطبائع الأشياء ، بعبارة أخرى « ألف » ترى أن تختط مساراً جديداً للنتاج النقدي : مساراً يساهم فيه التباين بين

التقاليد والأساليب الأدبية المختلفة في اعادة تشكيل تنظيرات جديدة — تتلاءم وطرق النقد والآفاق الثقافية .

في هذا الإطار الذي ألمحنا إليه يجيء أول عدد من « ألف » ليهتم بمشاكل الفلسفة والأساليب ، ولذا فإن المقالات هنا تعرض نوعاً من إعادة الفحص ليس فقط للنظرية الشعرية العربية أو الكلاسيكية بل أيضاً لإعادة التكامل إلى الأدب الحديث إن مغبة تصدع الحوار بين الشرق والغرب إنما ترى – والحالة هذه – ليس فقط في التصورات الفلسفية للثقافات المختلفة وتقاليدها المعيارية بل في أساليب لغاتها والأيديولوجيات التي تشكلها . لقد تعرضت أعمال أرسطو وابن سينا البلاغية لعمليات من التكيف والنقل امتد أثرها إلى مجال نظريات علم اللغة الحديث وتطور الكتابة العربية المعاصرة .

مجلة « ألف » تظهر سنوياً وهي ثلاثية اللغة ، المقالات فيها مكتوبة بالإنجليزية والعربية (وأحياناً بالفرنسية) ونجد على صفحاتها مناقشات للتقاليد المختلفة والآداب المتباينة جنباً إلى جنب . « ألف » تأمل أن ترْسي شكلاً جديداً يتم فيه تبادل الآراء النقدية على أساس مشترك ، إنها ترجو أن تكون مسرحاً تتآلف عليه تيارات الآداب والنقد الحديث في تشكيلات جديدة للأيديولوجية والنظرية الأدبية بوجه عام . بعبارة موجزة « ألف » ترجو أن تنبّه إلى حتمية البدء بمناهج جديدة في حقل الدراسات الأدبية والنقدية على حد سواء .

التحرير

تطوّر النظـريـة الأدبيّـة

تزفتان تودوروف

The Evolution of Literary Theory

«At the basis of the literary act is a consciousness of language. Whether or not the writer is given to abstract reflexion, there is in literature itself a metaliterary dimension.» In his article on the Evolution of Literary Theory, Tzvetan Todorov examines the relation between the «discourse on Literature» and the object of that discourse : literature. Whereas exegesis concerns itself with the Elucidation and explanation of an historically given object, theoryitself constitutes its object. Theory then is in turn seen to be historically informed. From the Poetics of Aristotle, through the medieval hermeneuts, the Renaissance concern with genres , Todorov traces the development of the theoretical discourse which proposes literature as its object. Only in the romantic period is a theory of literature, in the strict sense, elaborated. In the 20th century this theory is further influenced by other emergent disciplines :Marxism, psychoanalysis etc. The final pages of Todorov's paper consider in detail the impact of structuralism, particularly in France, on the literary theoretical discourse. He concludes with reference to the changes taking place currently. According to Todorov, it is in the «idea of genre» that the «transformation will take place.»

تطور النظرية الأدبية

ينشأ الحديث Discours عن الأدب مع ميلاد الأدب نفسه ونجد العينات الأولى لذلك الحديث في مقتطفات من الفيدا Vedas أو عند هوميروس . وهذه الحقيقة لا تأتي اعتباطاً : ففي حين أنه من الصعب الاتفاق على الهوية المحددة لمادة الأدب فإنه من المؤكد أن هذه التسمية أو ما يقابلها ترتبط دائماً بكلام Parole من شأنه أن يثير اللذة أو الاهتمام عند السامع أو القارىء وهو كلام يراد له أن يستمر وبالتالي فهو أكثر فنية من الكلام اليومي . ومن ثم يكون هناك دائماً وعي باللغة في أساس كل موقف أدبي ، وحتى إذا امتنع الكاتب عن التأمل المجرد في ماهية الأدب فإن الأدب نفسه يحتفظ دائماً في داخله ببعد ميتا – أدبي Metalittéraire .

ومنذ نشأة الأدب لم يكن الحديث عن غاياته وأشكاله حديثاً واحداً فقد اتخذ اتجاهين مختلفين هما : التفسير والنظرية . والهدف في الاتجاه الأول هو الإيضاح أو الشرح أو الترجمة لعمل أدبي معين كالإلياذة أو الكتاب المقدس أو الأناشيد الدينية . أما الاتجاه الثاني فيبدو أكثر تعقيداً . ففي الاتجاه الأول (التفسيري) يتم التعامل مع نصوص محددة يفرزها التاريخ أما في الاتجاه الثاني (النظري) فيتم التعامل مع مفاهيم أدبية يقوم الاتجاه نفسه بتشكيلها وتكوينها . فعندما يكون التمثيل الرمزي أو القص أو التطهير موضع بحث فإن ذلك لا يستلزم بالضرورة وجود هذه الوحدات مسبقاً (اللهم إلا إذا كنا قد توصلنا إلى تعريف هذه الوحدات من خلال بحث أو حديث نظري سابق) . وبالرغم من أننا نرجع دائماً إلى الأعمال نفسها (الإلياذة ، الكتاب المقدس) لكي نوضح هذه المفاهيم فإن هذا لا يغير من الوضع بحال : إن المادة الإمبريقية الواحدة لها خواص لا نهائية ومن ثم فبوسع كل منظر – ولو كان ذلك نظرياً – أن يختار الخواص المناسبة له مع ترك الخواص الأخرى جانباً .

إن الحديث النظري عن الأدب لا يتناول الأعمال الأدبية بل يتناول بالتحديد « الأدب » أو الأنماط العامة التي تستقرأ حدسياً من الإمكانية في الاختيار وهي التي تؤدي في نهاية المطاف إلى مزلق الوقوع في التعسفية .

وتقوم بين هذين النمطين من الحديث عن الأدب (التفسيري والنظري) علاقات « رسمية » متغيرة إلى حد بعيد (وهي قلما تتسم بالود !) ولكن الحقيقة أنه ليس لواحد من النمطين غنىً عن الآخر فمن جانب يفترض التفسير دائماً النظرية (سواء كان ذلك عن وعي أم لا) لأنه يحتاج إلى مفاهيم وصفية أو قل ببساطة أنه يحتاج إلى مفردات كي يستطيع أن يتناول العمل الأدبي المدروس ، وتكمن مهمة النظرية بالتحديد في تعريف هذه المفاهيم نفسها . هذا من جانب ومن جانب آخر فإن النظرية تفترض أيضاً وجود

التفسير حيث أنها (أي النظرية) تتعامل من خلال هذا التفسير مع المادة التي تنطلق منها ألا وهي الحديث الأدبي نفسه . ويمكن أيضا أن يصحح كل حديث منهما الحديث الآخر : فالمنظر ينقد حديث المفسر والمفسر بدوره يكشف عن ثغرات النظرية في مواجهة المادة المدروسة وهي الأعمال الأدبية .

وقد اختلف التطور التاريخي لكلا الحديثين عن الأدب (التفسير والنظرية) اختلافاً كبيراً (مع أنهما موجودان في كل عصر) . وقد يفهم هذا الاختلاف على أنه نتيجة للوسائل التي يلجأ إليها كل منهما لتحديد مادته . فيسلك حديث التفسير منذ نشأته مسلكين متغايرين : أحدهما هو التفسير الحرفي الذي يكمن في توضيح معنى الكلمات غير المفهومة أو تحديد المراجع التي تفسر إشارة معينة أو شرح تركيب نحوي ما والآخر هو التفسير الرمزي Allégorique الذي يبحث عن معنى لنص (أو مقطع من نص) يغاير المعنى الذي سبق أن أعطي له . بالرغم من التحولات الأيديولوجية التي طرأت على المضامين المبثوثة في الأعمال الأدبية على مر العصور ، وبالرغم من التغيرات التي انتابت صياغة القواعد المنشود اتباعها في المسلكين فقد بقي حديث التفسير راسخاً رسوخاً ثابتا وظل هذان المسلكان متبعين غير أنهما اتخذا أشكالاً مختلفة ، فاليوم مثلا يتخذان شكل الفيلولوجيا والنقد . أما بالنسبة لمادة النظرية الأدبية فالأمر يختلف تماما ، فإنها تتغير من عصر إلى آخر تغيراً جذرياً إلى الدرجة التي تجعلنا نقع في مفارقة تاريخية Anachronisme إذا ما أطلقنا على الأحاديث الماضية مصطلح « النظرية الأدبية » فبالرغم من أنها تتصف بالنظرية فإنها لم تحدد مادتها على أنها « الأدب » . إن وحدة هذه المادة تأتى من كون رجال القرنين التاسع عشر والعشرين يجمعون تحت لواء « الأدب » كل الأعمال التي تنطلق منها النظريات أو تستشهد بها . أما النظرية الأدبية نفسها فلا تتسم بالوحدة سوى من خلال منظور معين في حين أن تطورها التاريخي لا يتأتى إلا من خلال تجزئة هذه الوحدة .

وكتاب « فن الشعر » لأرسطو الذي يرجع إلى الفين وخمسمائة سنة هو أول الأعمال التي كرست كلياً « للنظرية الأدبية » (ونستخدم هنا علامات التنصيص لتلافي الوقوع في المفارقة التاريخية التي أسلفنا ذكرها) وهو من أهم هذه الأعمال . إن وجود هاتين السمتين معاً لا يخلو من تناقض وكأن رجلًا قد ضرب الشيب في شاربه يخرج تواً من بطن أمه ! (وإن كانت هذه المقارنة لا تخلو من خدعة !) . وقد يكون كتاب « نحو بانيني » Panini أقرب الأعمال شبهاً لكتاب « فن الشعر » لأرسطو من حيث كونه أول وأعظم كتاب في علم اللغة في آن واحد (غير أن هذا النص لم يلعب سوى دور محدود في تاريخ علم اللغة العام) وإذا أردنا مثالًا أقرب إلى « فن الشعر » فإن لدينا منطق أرسطو نفسه .

إن مادة « الشعر » ليست الأدب (أو ما اتفقنا على تسميته بهذا الاسم) ومن ثم فإن الكتاب ليس عملاً من أعمال النظرية الأدبية ولكنه عمل عن المحاكاة أو التصوير Mimesis عن طريق اللغة ، وبالتالي فإن أرسطو بعد أن وضع مقدمة عن المحاكاة بصفة عامة واصفاً خواص الأنواع التصويرية Représentatif(أو « الخيالية » Fictif) كالملحمة والدراما ، قام بتحليلها إلى مجموعة من المستويات من ناحية وإلى مجموعة من المقاطع Segments من ناحية أخرى (ولم يعالج في « فن الشعر » سوى نوع واحد من الدراما وهو التراجيديا أما الجزء الخاص بالكوميديا فربما فقد أو لم يكتب أصلاً) ، إلا أن « فن الشعر » لم يفسح مكاناً للشعر (الذي كان له مكانة في ذلك العصر) في حين أن الشعر يعتبر في عصرنا هذا التجسيد المطلق للأدب .

وفي القرون العشرين التالية ظل الأدب جزءاً من مادة أحاديث نظرية مختلفة وإن لم تكن تلك الأحاديث « نظريات خالصة للأدب » ومن هذه الأحاديث نذكر أولاً البلاغة : وهي تعالج بعض سمات الأدب بشكل أو بآخر . ففي الأصل كانت مادة البلاغة هي الحديث العام Discours Public(حديث المحامي أو الخطيب) . ولما كان من الواجب وصف كل جوانب الحديث ، فقد تعرضت البلاغة للجوانب المشتركة بين الحديث العام والأدب وذلك مثل الأسلوب (طريقة الإلقاء Elocution) ومع فقد الحديث العام لأهميته باختفاء الديمقراطيات القديمة ، بعد عصر النهضة ازدادت أهمية الأدب في البلاغات المتأخرة حتى أصبح المصدر الوحيد للأمثلة التي يرتكز عليها البلاغيون . وقد استتبت الهرمنوطيقا أو نظرية التفسير حول النصوص الدينية ولكنها امتدت إلى جوانب من الأدب عندما دار النقاش حول بعض البنيات اللفظية المشتركة بين النصوص الدينية وغيرها ، فقد عكف المفسرون فى القرون الوسطى على تناول الرمز أو التمثيل الشعري Allégorie Poétique . أما الحضارات التي عرفت « النظرية الأدبية » فتنطبق عليها نفس الظاهرة . ولذا فإن المؤلفات في فن الشعر Poétique الهندية أو الصينية أو العربية عالجت قضايا دلالية أو نفسية وهي قضايا تتجاوز حدود الأدب (دون أن تستوعبه) وتدخله في إطار مجموعات ذات حدود متغيرة .

ومنذ بداية عصر النهضة تتطور الأمور على نحو نجمله في النقاط الثلاث التالية :

أولاً : يبعث كتاب « فن الشعر » لأرسطو وتصبح المؤلفات حول فن الشعر عموماً مجرد تعليقات حول كتاب « فن الشعر » ذاته . ومن ثم فإن مجد هذا الكتاب أصبح وبالاً عليه إذ أن هذا المجد قد تحول الى حجاب يفصل الكتاب عن قرائه : فالنص من الشهرة بحيث لا يجرؤ أحد على معارضته بل حتى على قراءته واكتفى الباحثون باختزاله الى بعض العبارات التي أصبحت رواشم Clichés لا

تفي بفكر مؤلف الكتاب وهي تجيء مفصولة عن كل سياق .

ثانياً : ينشطّ هذا الكتاب التفكير حول الأنواع الأدبية ، وهذا التفكير قديم قدم النظرية الأدبية نفسها . فقد رأينا كيف وصف « فن الشعر » الخصائص النوعية التي تميز الملحمة والتراجيديا .. ومنذ ذلك العهد لم تكف الأعمال ذات الطبيعة المختلفة عن سلك نفس المسلك . ومنذ بداية النهضة أرسى هذا النوع من الدراسات تقليده الخاصة : فقد توالت الكتابات عن « قواعد » التراجيديا والكوميديا والملحمة والرواية ومختلف الأنواع الشعرية . وارتبط ازدهار هذا النوع من الحديث بالبنيات الأيديولوجية السائدة وبالمفهوم الذى تبلور عن النوع الأدبي في العصر نفسه : أي أن هناك معياراً يجب ألا ينحرف عنه العمل الأدبي . إن الأنواع الأدبية تنتمي الى الأدب أو الى الشعر أو إلى « اللغة الجميلة » بكل تأكيد ولكنها وحدة من مستوى أدنى يمكن الحصول عليها من خلال تحليل الأدب نفسه ، ومن هذه الناحية يمكن تشبيهها بمادة النظرية الأدبية السالفة إلا أنها من ناحية أخرى تختلف عنها : ففي حين أن الرمز أو التمثيل أو المجاز يعتبر من الخصائص المجردة للحديث الأدبي (وبالتالي فإن الحديث الأدبي أكثر شمولاً من الأدب نفسه) فإن الأنواع الأدبية هي نتاج لنوع مختلف من التحليل ألا وهو تحليل الأدب إلى أجزائه .

ثالثا : تبدأ فكرة وحدة الفنون في فرض نفسها وتساعد هذه الفكرة على بلورة نظرية للفنون تحاول الإحاطة – على أقل تقدير بفنين ينمتعان بمكانة الصدارة بين الفنون وهما الشعر والرسم Peinture . وتحولت هذه النظرية في القرن الثامن عشر الى فرع معرفي Disciplineوهو علم الجمال Esthétique حيث يفسح مكان للنظرية الأدبية في الحدود التي تندرج فيها النظرية الأدبية داخل نظرية عامة للفنون . وقد كان ليسنج Lessing وكانت Kant أول من مارسا هذا النوع من الحديث ، غير أن هناك مجموعة من البحوث مهدت لأعمالهما وهذا ابتداء من ليوناردو دافنشي Leonardo da Vinci إلى شافتسبوري Shaftesbury ولا نستطيع الجزم بأن أيا من هذه التطورات الثلاثة قد أدى إلى تكوين النظرية الأدبية غير أنها شاركت كلها في تشكيلها . فوجدت المقولة العليا وهي الفن (وهذا بدوره سهّل تصنيف الفنون وفقاً لنوعية الأداة) ثم وجدت كذلك وحدات من مرتبة أدنى وهي الأنواع الأدبية ، ومن جانب آخر احتل « فن الشعر » مكانة النص المرجع الذي يؤمن استمرارية التقاليد .

ومع ظهور الرومانسية (الألمانية) يبدأ مفهوم الأدب في الاستقرار وذلك باستقلاله

عن غيره من المفاهيم كما بدأت تتكون النظرية الادبية بمعناها المحدد (بدون علامات تنصيص) وكفت مفاهيم المحاكاة والتقليد عن لعب الدور الرئيسي لكي يحل محلها في المقدمة مفهوم الجمال ومايرتبط به من مفاهيم كغياب الهدف الخارجي والتماسك المتناغم بين الأجزاء والكل والطابع غير القابل للترجمة للعمل الفني . وتشير كل هذه المفاهيم إلى استقلال الأدب وأعماله وتؤدي إلى التساؤل حول خصائصه النوعية . هذا التساؤل نجده في الكتابات الرومانسية ، إلا أن تأثير هذه الكتابات لم يكن فورياً خاصة بالنسبة للدراسات الأدبية التابعة من المؤسسات وهذا يعود إلى الشكل الذي اتخذته هذه الكتابات فقد كانت إما مقطوعات تشبه الشعر في كثير من ملامحه كما هو الحال بالنسبة لكتابات شليجل Schlegel ونوفاليس Novalis وإما مؤلفات فلسفية منهجية تواصل تقاليد علم الجمال حيث يحتل الأدب مكاناً محدوداً كما هو الحال عند شلنج Schellingوهيجل Hegel .

ولم تبدأ النظرية الأدبية ذات الطابع الجامعي في الظهور سوى في القرن العشرين وفي عديد من البلدان على التوالي . ففي السنوات العشر الأولى من هذا القرن وفي العشرينات كان مكان البدء هو روسيا حيث تبلورت مجموعة من الأفكار تحت اسم الشكلية ، ثم انتقل مركز الثقل إلى المانيا مابين الحربين وعندئذ تفرعت النظرية الأدبية إلى تيارات متعددة بعضها يتبنى الأسلوبية Stylistique وبعضها يتبنى مدخلًا مورفولوجياً في دراسة الأعمال الأدبية . أما فى الثلاثينات والأربعينات فنجد تيارات مختلفة من النقد الشكلى والنظريات الأدبية تنشأ في الولايات المتحدة وبريطانيا أشهرها مدرسة « النقد الجديد » New Criticism . وتشترك كل هذه التيارات في نقطة انطلاقها ألا وهي علم الجمال الرومانسي الذى دفعها إلى تأكيد استقلال الأدب وتبعاً لذلك إلى تأكيد استقلال النظرية الأدبية نفسها . إلا أن هولاء المنظرين – على خلاف الرومانسيين – عكفوا على تناول العمل الأدبي بالتحليل متبعين في ذلك الطريق الأرسطي الذي كان قد سلك سبيل تحليل العمل الأدبي إلى مستويات ومقاطع كما سبق أن أشرنا ، ولذا يمكن اعتبار الشكليين في القرن العشرين أقرب إلى « فن الشعر » من هؤلاء الذين أعجبوا به في القرن السادس عشر إذ أنهم التقطوا الخيط حيث تركه ارسطو ، وبذلك توصلوا إلى تركيبية موفقة بين الاتجاهات المختلفة التي سادت النظرية الأدبية حتى ذلك الوقت وأدوا إلى إنشاء التقاليد الأدبية الحديثة .

وفي فرنسا ظهرت النظرية الأدبية في وقت متأخر بالنسبة للبلدان الأوربية الكبيرة . وظلت الفيلولوجيا نشطة هناك حتى منتصف القرن العشرين ربما بسبب تأخر ظهورها نسبياً . وعندما وضعت الفيلولوجيا موضع التساؤل لم يكن ذلك من منطلق تفكير نظري ولكن من منطلق مناهج نقدية أخرى مستمدة من اتجاهات ايديولوجية حديثة

مختلفة مثل النقد الماركسي أو التحليل النفسي أو النقد المبني على الخيال L'imaginaire وإذا أردنا أن نجد في فرنسا نظرية أدبية في المائة والخمسين سنة الأخيرة فلابد من البحث عنها في كتابات الشعراء والروائيين . وقد لعب الكتاب منذ فلوبير Flaubert وملارميه Mallarmé وحتى فاليريValery دوراً شبيهاً بالدور الذي لعبه الرومانسيون الألمان ، وظل محتوى دعوتهم متطابقاً ولو كان ذلك في خطوطه العريضة على الأقل . ولكن لم تعبر هذه الأفكار أبواب الجامعة بسبب مكان انطلاقها وأساليب صياغتها ولذلك فقد بقيت في هيئة تراكيب مجردة بدلًا من أن تتجسد في عمل تحليلي ووصفي .

التطور الحقيقي فعلًا لم يبدأ إلا بعد الحرب العالمية الثانية . وهنا يجب أن نفرق بين مرحلتين واحدة تصل إلى بداية الستينات والثانية ممتدة من ذلك الحين حتى الآن . ففي المرحلة الأولى نجد بعض الأعمال الهامة التي تنطلق من التفكير حول الأدب ولكنها إنتاج كتاب لا علماء ولذلك فإن الوصف المنهجي للعمل الأدبي عندها ظلّ في الخلفية . وهكذا فإن جان بول سارتر – خاصة في كتابه « ما هو الأدب ؟ » ١٩٤٨ – اقترح نظرية للأدب نستطيع أن نصفها بأنها نظرية اجتماعية (بالرغم من أن التحليل الشكلي ليس غائباً تماماً عنها) وتحتل العلاقة التي تربط بين النص والجمهور الذى يخاطبه العمل محل الصدارة في هذه النظرية . وتتسم تساؤلات موريس بلا نشو Maurice Blanchot في كتابه « الحيز الأدبي » L'Espace Littéraire ١٩٥٥ بطابع فلسفي ففيه يحاول الكاتب أن يتلمس المواضع الغامضة التي يتكون فيها الأدب وأن يتعرف على الاختيار الميتافيزيقي الذي يدفع الكاتب إلى كتابة أول سطر . وبالرغم من عبقرية هؤلاء الكتاب – أو ربما بسبب هذه العبقرية – فإن هذين العملين لم يكوّنا مدرسة (ولكن هذا لا يعني أنهما ظلا بلا تأثير) ، فقد تلاحمت الأفكار بصياغاتها في هذين العملين بشكل جعلها لا تصلح للاستقراء المدرسي . وقد ظهرت في نفس الوقت بعض الأعمال حول النظرية الأدبية بالمعنى الحديث فدُرس المنظور داخل الرواية والعلاقات القائمة بين الشخصية والراوي (في كتاب جان بويون Jean Pouillon « الزمن والراوية » ١٩٤٦) ، أو الأدوار التي تقوم بها الشخصيات في العالم الدرامي وأنواع المواقف التي يمكن أن تمر بها (في كتاب اتيين سوريو Etienne Souriau « المئتا ألف موقف درامي ١٩٤٧) . ولكن هذه الجهود لا تتعدى مجرد وقائع معزولة .

ولم يتغير وضع النظرية الأدبية تغيراً جذرياً سوى في الستينات والعامل المؤثر في هذا التغير هو تأثير المنهج البنائي على مجموع العلوم الإنسانية ، فقد اكتسبت البنائية مكانة مرموقة بفضل ليفي – شتراوس الذي حوّل النظرية البنائية المنبثقة من علم اللغة العام إلى مجال الانتولوجيا ومنها انطلقت النظرية إلى مجالات شتى من مجالات المعرفة . والبنائية تؤثر

دائماً الحديث النظري على التفسير . والأمر الذى يَسُّر فاعلية تأثير البنائية هو مطابقة أسسها الأيديولوجية للأسس التي أرساها علم الجمال الرومانسي والتي ظلت مألوفة في مجال الدراسات الأدبية من خلال تفكير الكتاب في مرحلة ما بعد الرومانسية . وقد ساعد تأثير البنائية على تحديد الشكل الذي أعطته النظرية الأدبية لمادتها ، فقد حددتها على أنها « الحديث الأدبي » أي مجموعة البنيات اللفظية الموظفة في كل عمل من الأعمال الأدبية .

ويتضح تطور النظرية الأدبية من زاويتين : فمن ناحية تترجم أعمال منظري القرن العشرين الروس والالمان والأمريكيين إلى الفرنسية ، ومن ناحية أخرى تفرش مجموعة من النصوص أرضية مشتركة ينمو عليها حوار عن طبيعة الحديث الأدبي ، فتارة تكون هذه النصوص نشرات جماعية مثل أعداد خاصة من مجلة « الاتصال » ١٩٦٦ Communication ومجلة « اللغة » ١٩٦٨ Langage ، وتارة تكون أعمالًا فردية مثل مؤلفات رولان بارت « مقالات نقدية » ١٩٦٤ Essais Critiques أو « النقد والحقيقة » ١٩٦٦ Critique et Vérité ونجد أيضاً مؤلفات جيرار جينيت « الأشكال البلاغية » ١٩٦٦ Figures أو جان كوهين « بنية لغة الشعر » ١٩٦٦ Stru.ture Du Langage Poétique أو تودوروف « الأدب والدلالة » ١٩٦٧ Littérature et Signification .

ثم تأتي مرحلة تستكشف فيها المادة نفسها بعد تحديدها . فنجد أعمالًا تظهر تباعاً تصف بعض الظواهر اللفظية التي يبرزها ويستثمرها فن الشعر . فإذا كان النص الشعري يتميز بالإيقاع المنظم فلابد من دراسة العروض والقافية (دراسات جان روبو J. Roubaud) ونجد أيضاً من تعرّض لدراسة التراكيب غير المتوقعة للكلمات التي تولد الاستعارة (وقد قام بول ريكور Paul Ricoeur في كتابه « الاستعارة الحية » ١٩٧٥ باستعراض البحوث الحديثة) ، ودراسة أشكال التوازي بين الصوت والتركيب والمعنى (نيكولا روفيه Nicolas Ruwet في كتابه « اللغة والموسيقى والشعر»١٩٧٣) . أما عن النص السردي فقد ظهر من خلال تناوله بنيات الوحدات اللغوية ذات الحجم الأكبر واتضح أن تسلسل الوحدات القصصية لا يأتي اعتباطاً ولكنه يخضع لمنطق معين (وقد تعرض كلود بريمون Claude Bremond فى كتابه « منطق القص » ١٩٧٣ لتطور الأعمال التي عالجت هذه القضية وحصرها) . ومن جانب آخر فإن تصوير العالم المتعدد الأبعاد والذي يتجاوز حدود اللغة بواسطة اللغة ، أي بواسطة حديث يمتد أفقياً على السطور ، يخلق عديداً من المشاكل المتصلة بقضية الزمن وطريقة وقوع الأحداث في النص السردي . وقد عالج جيرار جينيت هذه القضايا في بحثه التركيبي « الحديث القصصي » وذلك في كتابه « الأشكال البلاغية – الجزء الثالث » ١٩٧٢ . ويمكن ذكر

العديد من الأمثلة الأخرى لهذا النوع من الدراسات .

في الوقت الذي تم فيه وصف بعض المظاهر الخاصة بكل الأعمال الأدبية أو على الأقل بعدد كبير منها نجد أبحاثاً تتوالى حول الأنواع الأدبية وهي وحدات أصغر في إطار الأدب . فمنظرو اليوم على عكس باحثي فن الشعر في عصر النهضة والعصر الكلاسي لا يعتبرون المعايير قيداً ولا الخروج عليها خطأً ، ولكن لا يمنعهم هذا من الاعتراف بوجود معايير وبالتالي بوجود أنواع أدبية داخل إطار ثقافة وإطار فترة تاريخية معينة . وتشكل هذه المعايير أو الأنواع في آن واحد نماذجَ الكتابة للكتّاب و «آفاق التوقعات» للقراء . ومن هذا المنطلق درست الحكاية الخارقة Récit Fantastique في القرن التاسع عشر ، وهي التي تتميز بخلق تردد لدى القارىء المتَضمَّن داخل النص نفسه إزاء الأحداث التي تجري أمامه : هل تنتمي إلى الواقع أو إلى الخيال ؟ (تودوروف في كتابه « مقدمة لأدب الخوارق » ١٩٧٠ Introduction à la Littérature Fantastique) ودرست الترجمة الشخصية الحديثة التي تجمع بين بعض الخصائص البنائية (تطابق الكاتب والراوي والشخصية) وبين مفهوم جديد لدور الفرد (فيليب لوجون « العقد في الترجمة الذاتية » ١٩٧٥ Le Pacte Autobiographique) وقد دُرس شعر البلاغيين في القرن السادس عشر وهو الذي يتميز بتراكيبه الشكلية بقدر ما يتميز بنوعية العلاقات القائمة بين منتجي هذه النصوص والمتلقين لها (بول زمتور « القناع والقلم » ١٩٧٨ Le Masque et la Plume .

إن إنتاج هذه الأعمال أدى إلى تعديل بعض المسلمات الأولية . ويتمثل التغيير الأساسي في الطريقة التي تمّ بها بناء نموذج النص الأدبي . ففي بداية الستينات ، وكرد فعل للمناهج المتبعة في القراءة ، تأكدت أهمية عزل العمل الأدبي عن الظروف الجائزة الخاصة بإنتاجه وتلقيه (وهذا هو تطبيق لنموذج متضمن في « خطابة » ارسطو يفصل بين منتج النص ومتلقيه من جانب وبين النص نفسه من جانب آخر) . غير أن البحوث التحليلية التي أنجزت منذ ذلك الوقت كشفت الاستحالة من حيث المبدأ لهذا الفصل القاطع . إن عملية الإنتاج تقوم من بين ما تقوم عليه ، على إقامة علاقة بين النص الحاضر وبين نصوص أخرى سابقة ، أو على إرساء نوع من الحوار بين النصوص المختلفة (حوار عَبْر – نصي Intertextuel) . إننا لا نستطيع بتر هذا البعد من عملية الإنتاج الأدبي بدون تشويه بالغ لمعرفتنا للنص نفسه . وبالمثل فلا يمكن الفصل بين النص نفسه وعملية تلقيه ولا يمكن تنحيتها جانباً لأن العمل يولد في إطار عقد للقراءة يعقد بين الكاتب والقارىء ويأخذ توقعات القارىء في الاعتبار .

هذا هو الوضع اليوم بالنسبة للأبحاث في النظرية الأدبية ومن أجل استكمال الصورة يجب أن نتساءل عن رؤى المستقبل ، ومن أجل ذلك يجب إعادة طرح السؤال الأساسي

في النظرية الأدبية الخاص بماهية مادتها . فقد تطابقت منذ الرومانسيين (ولا يمكن بحال الكلام عن نظرية أدبية محددة إلا ابتداء من ذلك العصر) هوية مادة النظرية الأدبية مع كيان « الأدب » نفسه : هذا الحديث الذي يختلف عن غيره من الأحاديث . وهذا الأمر أدى إلى البحث عن تعريف لغوي وعالمي لجوهر (أو « وظيفة ») فن الشعر Poétique أو الأدب . فمثلا عُرّف هذا الجوهر على أنه انحراف منظم عن معايير اللغة أو على أنه فرض مجموعة من القيود الإضافية على المقولات الأدبية (قواعد التوازي الخ ..)

ولكن الأبحاث التي أجريت في المجال الأدبي تضع إمكانية تحقق هذا التعريف – أو على أيه حالة ملاءمته – موضع التساؤل حيث أنه يتضح أن مثل هذا التعريف لابد أن يظل في إطار نواة فقيرة ألا وهي العامل المشترك الشكلي الأصغر الذى يشمل جميع النصوص التي نطلق عليها اسم الأدب . أما على الصعيد اللغوي فيتضح بنفس القدر أن العمل الأدبي بكل فروعه النوعية – يشترك في السمات مع بعض أنماط الحديث غير الأدبية . إن هناك بعض الخصائص الشكلية التي تجمع بين النص الشعري والعدية (أغنية الأطفال) والصلاة والتعبير الاستعاري . والنص السردي كثيراً ما يقترب من كتاب التاريخ أو مقال الجريدة أو النص الفلسفي ، والدراما تستعير أشكال الحوار أو النقاش . ومن ثم فلا يمكن جمع هذه الأنواع المختلفة في إطار « الأدب » كوحدة مستقلة من جراء خصائصها اللغوية بل الذي يجمعها هو استعمالها ووظيفتها في الحياة الاجتماعية . و « الأدب » هو كيان يحدده السياق الاجتماعي والتاريخي . وإذا كان الحديث الأدبي ليس حديثاً واحداً وإذا كانت خصائصه توجد أيضاً خارجه فلماذا وكيف نتصور وجود نظرية موحدة وفريدة للحديث الأدبي ؟

ويبدو أننا نستطيع أن نرى نهاية المرحلة الرومانسية بما فيها من فكرة استقلال الأدب والعودة إلى المفاهيم السابقة التي كانت ترى أن خصائص الأدب تكوّن جزءاً من مادة العديد من الفروع المعرفية النظرية دون أن تنفرد إحداها به . ولكن هناك تغييراً واقعاً لا يمكن إنكاره وهو أن هذه الفروع المعرفية تتكون اليوم بطريقة مختلفة عما كانت تتكون بها بالأمس فالحديث الأدبي يلتحم اليوم في مادة نظرية عامة للحديث لم تعرف في الماضي ويطلق عليها اليوم تسميات مختلفة مثل علم اللغة العابر للغات Translinguistique أو البراجماتية Pragmatique أو علم اللغة النصي Textuelle . ولقد ساهمت النظرية الأدبية بطريقة لا يمكن تجاهلها في ازدهار هذه الفروع الجديدة . إن انتاج الأعمال الأدبية وتلقيها سيكون جزءاً من مادة علم نفس جديد وعلم اجتماع جديد خاص بالانتاج والتلقي .

وأخيراً فإن هناك تغيراً آخذاً في الحدوث بين النظرية والتفسير ومفهوم النوع الأدبي هو مجال هذا التحول حيث أن هذا النوع الأدبي يمثل وحدة غريبة ذات وجهين . فإنه من

جانب يتكون من مجموعة الأعمال المدونة في تاريخ وثقافة الأمم التي أنتجتها وهي تقتضي تفسيراً نقدياً ، ومن جانب آخر يحتاج التعرف على هذا النوع إلى بناء نسق نظرى ، شيء مجرد لم يسبق له وجود أمبريقي من قبل . إن الحديث عن الأنواع الأدبية حديث نظري تاريخي لا يستهدف العالمية ومن هنا تأتي أهميته بالنسبة للفيلسوف والمؤرخ على السواء ولهذا السبب قد يصبح هذا الحديث بذرة لعلم جديد وحتمي هو التاريخ الحق للأدب .

تزفتان تودوروف
جامعة باريس

ترجمة مها جلال أبو العلا
جامعة مشيجان

NOTES

Textes classiques : Aristote, **Poétique**, texte, traduction et commentaire établis par J.Lallot et R.Dupont-Roc, Paris, Seuil, 1980; **L'absolu littéraire, Théorie littéraire du romantisme allemand**, textes choisis, présentés et traduits par Ph. Lacoue-Labarthe et J.L.Nancy, Paris, Seuil, 1978; **Théorie de la littérature, Textes des formalistes** russes choisis, présentés et traduits par T.Todorov, Paris, Seuil, 1965.

Bilans des recherches récentes : R.Wellek, A.Warren, **La Théorie littéraire**, traduit par J.Gattegno et al. , Paris, Seuil, 1970; T.Todorov, **Poétique**, Paris, Seuil, 1973; J.Culler, **Structuralist Poetics**, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1974.

En France, La revue **Poétique** (depuis 1970) couvre le domaine de la théorie littéraire.

«قواعد» النحو العربي و«صناعته» بين الأصالة العربية وتأثير المنطق الأرسطي

أحمد غنيم

The «Rules» and the «Craft» of Arabic Grammar : Arabic Authenticity And The Influence of Aristotelian Logic

Arabic Grammar emerged from the close scrutiny of primary sources selected according to a number of basic criteria, of which the most important were purity and originality. Thus the Holy Qur'an, the authentic Hadith and the sayings of the pure Arabs were the corpus from which the first Arab grammarians derived inductively the rules of the Arabic language. These were mainly concerned with the empirical guidelines of the Arabic language as used by its speakers.

The works of the grammarians of the first two centuries of the Hegira, whether of the Basra or the Kufa schools, did not differ in their approach and produced works based on the compilation of the data and the induction of the «essential rules» based on the idiosyncratic characteristics of the Language.

It was only at a later date that the influence of Aristotelian logic became tangible in the works of the commentators and exegetes, in what became the «craft of grammar.» This ifluence became manifest in both the terminology and methodology (analogy and taxonomy) borrowed from the logic of Aristotle. However, the influence of Aristotelian logic did not affect the core of Arabic grammar which retained the continuity of its object. Rather, the need among the commentators and exegetes for logical explanation brought them to force analogy on the linguistic data, hence creating distortions in the understanding of the language.

The argument that Arabic grammar is a science borrowed from foreign sources is a fallacy based on a misinterpretation of its object, methodology and historical evolution.

(قواعد) النحو العربي و (صناعته)
بين الأصالة العربية ، وتأثير المنطق الأرسطي

* * *

١ – بداية : ليس يخفى على فطنة القارىء ماألمحنا إليه فى العنوان من إشارة إلى التفرقة بين (قواعد) النحو العربي في ناحية ، و (صناعة) هذا النحو في ناحية أخرى .

فأما (القواعد) فهي : الأسس الدائمة المستقرة ، والمبادىء العامة المجردة ، التي قام عليها النحو العربي منذ النشأة الأولى ، ولا نراها تتغير ولا مطْواعة للتغير فى هذه اللغة العربية ، وإنما تواجهنا في صلابة وعناد ، ساخرة من عديد المحاولات التي ذهبت في تاريخها تترى أدراج الرياح .

وأما (صناعة) النحو : فنعني بها تلك الإضافات الجاهدة الممتدة ولكنها لا تدور إلا في فلك تلك القواعد الأولى ، في تبصُّرٍ مقتصد حيناً وفي تعسُّف

مُسرف أحيانا . مما تضخمت به كتب المتأخرين من النحويين في (الشروح) على (المتون) ثم في (الحواشي) على (الشروح) ثم في (التذييلات) على (الحواشي) وهكذا ..

٢ – والحق : أن مثل هذه التفرقة لو أتيح لها أن تقوم مقامهّا المفروض لها منذ استهلال الدراسة والبحث في شعاب المعارف المتوارثة بعامة ، وفي (تطور) النحو العربي بخاصة ، لَتبيَّنَ أمام الباحثين في وضوح وجلاء : ما كان في المصادر الأولى من أصول ومبادىء ، كثيرا ما تختلف اختلافا كبيرا عما رَكمته عليها الأجيال المتأخرة في معالجتها لتلك الأصول وتفسيراتها لهذه المبادىء ، خاضعة فى ذلك – من غير شك ولابد – لما طرأ على تعاقب الأجيال من مؤثرات لم تكن من قبل ، وما تسلَّل إلى فكرها المتجدد المتَمدِّد من ثقافات شعوب أُخَر .

وإذن لَوَضَح – بجلاءٍ أيضا – سبيلُ إلى الحكم المنصف بالأصالة أو بانعدامها أو باختلاطها بالكثير أو بالقليل من التسلل الدخيل ، وإذن لجاء هذا الحكم سليمَ الاستناد مقبولَ الاستنتاج .

نقول هذا ونحن نشير إلى أعمال بعض الباحثين من المستشرقين أو مِمَّن يدينون بمنهجهم هوىً أو ثقافة ، إذ يسارعون إلى اتهام كل فرع من فروع المعارف العربية – وفى مقدمتها النحو العربي – بالاقتباس والنقل ، دون ارتباط بهذه التفرقة الفاصلة بين ما بدأت به تلك المعارف من (أصول وقواعد) وبين ماتراكم عليها بعد ذلك من (صناعة) .

٣ – ولئن كان من الحق الذى لا مراء فيه : ملكنا للدراسات الاستشراقية من جهود مشكورة وتضحيات غير مكفورة في التنقيب عن كنوز تراثنا العربي والإسلامي عامة ، وفي البحث عن شتاته ، وفى تحقيق مخطوطاته ، ثم فى طبعه ونشره ، بل فى لفت أنظارنا نحن أصحاب هذا التراث إلى اليقاظ له والاهتمام به والنهوض إلى دراسته بأسلوب التحليل العلمي وما ينبغى له من تعمق البحث واستكشاف أصيله من دخيله ، والطواف حوله بما أثر فيه أو تأثر به ، إلى غير هذا وذاك من مجالات الدراسة والبحث .

لكن من الحق أيضا : أن بعض المستشرقين قد خانهم التوفيق في مرحلة التعليق وإصدار الأحكام ، إما لفقدان التفرقة المفروضة بين الأصول المصدرية والتراكمات الطارئة ، وإما لدوافع ومنازع يأباها حيادُ العلم وتُنكرها أمانة الحكم – وليس هذا مجال سردها – وإما لعذر قاهر من عجز قاصر عن سَبْر أغوار هذه اللغة أو استيعاب الفروع والشعاب التي لا يمكن إدراك بعض الحقائق إلاَّ فى ضوئها ، إلى غير ذلك من الأسباب والمعاذير ..

وكان من ذلك : ما ذهب اليه بعض المستشرقين من نقل هذا النحو العربي عن مصادر أجنبية ، وعن المصدر اليوناني والمنطق الأرسطي بصفة خاصة ، أو إلى تأثر هذا النحو بشيء من تلك المصادر .

٤ – لكن الدارس للنشأة التاريخية ، ثم للقواعد الموضوعية لهذا النحو العربي ، في حياد وعمق ، لابد أن يدرك بل يتحقق – بقدر ما يوغل في البحث وفي التذوق – أن لهذا النحو العربي نشأة عربية خالصة ومنهجا مستقلا خاصا ينبع بوضوح من ذلك المصدر الأصيل المباشر ، وهو تراث اللغة العربية ، وعلى رأس هذا التراث : القرآن الكريم الذى كان علماء اللغة العربية ، بكل فروعها مقتنعين في صدق المخلصين وحماس الشهداء أنهم يرصدون أعمارهم وجهودهم جهاد في سبيل الله بخدمة اللغة التي آثرها الله بفضله للقرآن الكريم حين أنزل قرآنه بها .

وحسبك أن تتصور إمام الدراسات اللغوية العربية : الخليل بن أحمد ، فإذا بك تراه – فيما ذكره المؤرخون – إما حاجًّا إلى بيت الله الحرام عاما ، وإما غازيا مجاهدا في سبيل الله عاما آخر ، لتدرك أي دافع وأي هدف كانا يسيطران على أبحاثه ودراساته في اللغة .

بل حسبك أن تطالع مقدمات الكتب اللغوية ، فإذا هي منذ البداية وفور تعريفك بالعلم الذي تتجه إليه من علوم اللغة – تحرص كل الحرص على أن تذكر (فضل) هذا العلم بمكانِهِ في خدمة الإسلام وإسهامه في ثقافة المسلمين بل (بضرورته والحاجة إليه) ضرورة شرعية وحاجة دينية حتى لتصبح العناية بهذا العلم (تكليفا) من تكاليف الإسلام .

٥ – على أن الواضح في تاريخهم ثم في دراساتهم وقواعدهم ، أنهم قد سلكوا منهجا استقرائيا للواقع اللغوي ، فمضوا يرصدون ويتلقطون فى نهم شغوف كل ما يعثرون عليه– بعد القرآن – من نصوص عربية خالصة وفى مقدمتها الحديث الشريف الصحيح ، ثم ماورد عن العرب الأقحاح من قبل الإسلام وفي صدره الأول .

بل إن علماء اللغة العربية بعامة ، وعلماء النحو بخاصة ، لم يترددوا في أن يعلنوا تلك التفرقة الحاسمة بين ما يعتبرونه حجةً حاسمة وشاهداً سلفيا مقبول الشهادة بقواعدهم ، ومالا يعتبرونه إلّا مجردَ (مثال) لتطبيق هذه القواعد دون الاحتجاج به من كلام العرب بعد أن سرت إليهم عاديات الاختلاط باللغات الأجنبية من البلاد المفتوحة هنالك .

٦ – ولئن كان من الحق – كما لا حظ ابنُ خلدون وغيره – أن جمهرة الأعلام البارزين فى النحو العربي كانوا من الأعاجم وعلى رأسهم العميد المشهور « سيبويه » إلا أننا كذلك لا ينبغى أن ننسى أن « سيبويه » لم يكن إلا تلميذاً للعبقري العربي

« الخليل بن أحمد » الذى كان بدوره تلميذا لعربي اخر وهو « عيسى بن عمر الثقفى » (المتوفي عام ١٤٩ هجرية)

هكذا نهض هؤلاء الرواد العرب المسلمون لتقعيد النحو العربى منذ البداية ملتزمين بمنهج استقرائي واقعي بحيث يبحث وينقب في أرجاء التراث العربي اللغوي وحده وعلى رأسه (القرآن الكريم) كما أسلفنا .

٧ - **فعيسى بن عمر الثقفي** (١٤٩ هجرية) - وهو أستاذ الخليل بن أحمد الذي أصبح بدوره أستاذاً لسيبويه كما ذكرنا منذ قريب - تكونت ثقافته الأساسية من قراءة القرآن الكريم ، ولم يتقدم لتقعيد اللغة بقواعد النحو إلا بعد تعمق وتلاوة وإجادة وترديد وتكرار لألفاظ القرآن الكريم وتراكيبه وأصواته ، وحركاته وسكناته ، وكما كان ميلاد « علم الأصوات » Phonetics على أيدي هؤلاء القراء للقرآن الكريم ، فكذلك طفق عيسى بن عمر الثقفي القارىء للقرآن يقوم بدراسته الرائدة للنحو العربي ، ولكن كيف؟ بجمع التراث اللغوي في كتابين منسوبين إليه وان كانا للأسف لم يصلا فيما لم يصل إلينا من تراثنا المفقود ، وإذا به يختار لهذين الكتابين عنوانين يكشفان عن موضوعهما - وكما قيل : إن الكتاب يُقرأ من عنوانه - فأولهما (كتاب الجامع) وثانيهما (كتاب الإكمال أو المكمل) للجامع .

وإذا كان الإمام البخاري قد اختار عنوان (الجامع) لهذا الرصيد الضخم الذي جمعه من صحيح الحديث النبوي فأغلب الظن عندنا أن عيسى بن عمر الثقفي قد سبق البخاري إلى هذا العنوان لما جمعه ثم أكمله من رصيد التراث اللغوي .

٨ - **أما أبو عمرو زبان بن العلاء المازني** ، (المتوفي ١٤٥ هـ) ، أو (١٥٩ هـ) فقد كان معاصرا للشيخ عيسى بن عمر الثقفي ومشاركا له في الثقافة القرآنية وفي المنهج الاستقرائي اللغوي ثم في الفقه والتصوف أيضا . وحسبك أنه كان وثيق الصلة بالحسن البصري إمام هذا الجيل في عصره بل حسبك أنه واحد من **أصحاب القراءات السبع** المشهورة في قراءة القرآن الكريم .

أما عن منهجه في دراسته اللغوية الرائدة ، فلقد كان - كما جرت الرواية عنه - دائب الرصد والتعقب والجمع للتراث العربي اللغوي من أشعار العرب القدامى بعامة ، والجاهليين بخاصة ، ثم يتناولها بالتحليل اللغوي الدقيق . وإن كانت أعماله المدونة في هذا المجال لم تصلنا أيضا .

٩ - ثم نرى بعد الشيخين القارئين : عيسى بن عمر الثقفي ، وأبي عمرو زبان بن العلاء

المازني تلميذا نجيبا لثاني الشيخين . كما تتلمذ على واحد من أعلام الثقافة العربية وهو الأخفش الأكبر ، ذلك التلميذ النجيب الذي أصبح أستاذا من الرواد الأولين في النحو العربي هو : يونس بن حبيب (المتوفى ١٨٢ هـ) .

وكذلك كان منهجه اللغوي يقوم على استقراء النوادر واللغة والأمثال ، وتناولها بالدراسة والرصد والتحليل .

١٠ – إلى أن يظهر العبقري العربي بحق : الخليل بن أحمد الفراهيدي . وكما اهتدت عبقريته الموسيقية المذهلة إلى أن يكشف عما ينتظم به الشعر العربي من أوزان موسيقية منضبطة ، واستطاع لأول مرة أن يتحكم في كافة الأنماط الموسيقية الشاملة لهذا الشتيت الهائل من مختلف القصائد وأن يحللها إلى أبسط عناصرها ثم يصبها في قواعد ويصوغ لها المصطلحات العديدة والدقيقة معا : مثل (الأسباب) و (الأوتاد) و(الفواصل) و(التفاعيل) ثم (البحور) ...الخ .

كل ذلك في دقة مذهلة وحصر شامل عجيب ، حتى أنشأ – لأول مرة أيضا – هذا العلم العربي البحت (علم العروض) ليشذ عن السنة المألوفة في نشأة العلوم وتطورها فإذا (علم العروص) ينشأ كاملا منذ البداية أو هو إلى الكمال أدنى وأقرب ، حتى لم يجد من جاء بعد الخليل ما يضيفه إلى ذلك العلم إلا القليل الذي لا يوزن مع عبقرية الخليل بميزان .

وكذلك ، كان المنهج اللغوي الاستقرائي للعبقري العربي الخليل بن أحمد ، فإذا هو يجمع تراث اللغة العربية باستقراء رائع في كتاب (العين فى اللغة) وعلى أساسه قام صرح النحو العربي من بعده .

١١ – وأخيرا : نقف عند أول أستاذ نحوي فارسي الأصل ، لكنه عربي الثقافة والنشاة منذ قدم إلى البصرة وهو غلام ، حيث تلقى بها ثقافته الأولى ، ثم انتقل إلى بغداد ، ومعروف أنه أكثر التلاميذ للخليل بن أحمد شهرة وهو « سيبويه » ومرة أخرى : نرى « سيبويه » أيضا في منهجه اللغوي النحوي مشغوفا بالاستقراء والجمع للتراث اللغوي العربي ، بل إنه لم يقنع بجمع مَا تناقله الرواة من قصائد الشعر العربي ، وإنما نراه يطوف ويسيح وراء الناطقين بلسان عربي خالص بل يتعقبهم في أعماق البوادي ...

وحسبنا أن نذكر هذا المثل المشهور في (باب الأسماء الخمسة) من أبواب النحو العربي ، إذ أضاف إليها سيبويه لفظ (هنوه وهناه وهنيه) في الرفع والنصب والجر ، لمجرد أنه سمعه بهذا التغير من فم عربي سليم بينما استنكرها نحاة آخرون كالفراء والزجاجي ، وإن كان الشراح يتنصرون لسيبويه بقولهم : « إن الحافظ حجة على من لم يحفظ »

وهكذا يتأكد التزام النحو العربي بالتراث اللغوي الواقعي مرة أخرى .

١٢ – على أن هذه النشأة الثقافية السلفية التقليدية النابعة من أعماق المصادر العربية العليا ، لم تقتصر على هؤلاء الأعلام من قادة (النحو العربي) بعامة ، وزعماء (المدرسة البصرية) بخاصة ، بعد أن بدأنا بهم عامدين ، ليس لمجرد أنهم أئمة هذا (النحو العربي) ورواده الأولون فحسب ، ولكن لنكشف ذلك الوهم الكبير الذي تخيل الالتزام التقليدي أو الجنوح المنطقي معياراً للتفرقة بين النحويين فى مدرستين مختلفتين منذ البداية ، (مدرسة البصرة) وراء من أسلفنا الإشارة إليهم من الأئمة الرواد ، وهذه المدرسة فيما صوره ذلك الوهم الكبير قد اختصت – على عكس ما رأينا – بالنزعة العقلية والمنهج النظري في دراسة النحو وتقعيده ، بينما عكفت المدرسة المناظرة لها وهى (مدرسة الكوفة) على اللغة الواقعية والمنهج الاستقرائي للتراث اللغوي الأصيل .

ولقد رأينا بوضوح : أن هؤلاء القادة الأولين للنحو العربي بعامة ، وللمدرسة البصرية بخاصة ، قد نبعت دراستهم واستنباطاتهم لقواعد النحو من أعماق الواقع اللغوي العربي في أعلى مستوياته ارتقاء وأعظمها صفاء ونقاء ، وعلى رأسها القرآن الكريم ثم صحاح الحديث النبوي الفصيح ، ثم تراث العرب الأولين في الجاهلية وصدر الإسلام .

وهكذا ، إن يكن هناك مجال للتفرقة بين مدرستي (البصرة) و (الكوفة) فإنما هو بين المتأخرين (في صناعة) النحو ، لا بيْنَ الرواد الأولين .

١٣ – والآن ، نتقدم بالنظرة العابرة إلى وجوه (مدرسة الكوفة) وقادتها ، فلا نرى إلا صورة مكررة للزعماء الأولين لمدرسة البصرة ، ولا نُتابع إلا خطاً موازيا للخط البصري في عربية المصدر وأصالة البداية وثبات الالتزام .

١٤ – ولعل اول علم يحفظ التسجيل الباقي لنا صوره واصحه سه وعن أعماله على رأس (مدرسة الكوفة) هو الإمام : **على بن حمزة بن عبد الله الكسائي** (**المتوفى ١٨٩ هـ**)فلننظر : أية صورة هي ؟

إنه ليبدأ ثقافته على يد إمام (مدرسة البصرو) بل إمام الدراسات اللغوية العامة : الخليل بن أحمد بل إن أستاذه الخليل بن أحمد ، ليدفعه دفعا إلى تأسيس دراسته اللغوية على الأساس الواقعي الذي آمن أستاذه به ، فإذا هو يمضي إلى البادية فى دراسة ميدانية تستغرق من عمره بضع سنين يرصد ويحشد واقع اللغة من أفواه أصحابها الخلّص ، بل إنه ليهرع إلى دراسة القرآن الكريم بقراءاته ولهجاته على يد حمزة الزيات ، حتى ليصبح الكسائي نفسه رأسا فى

ميدان الخبرة والاختصاص بقراءة القرآن الكريم وواحداً من القراء السبعة الكبار .

فانظر : ماذا تنتظر من عَطَاءِ الكسائي إلى (قواعد النحو) بعد ما أخذ من هذا المصدر القرآني الرفيع ، وبعدما ما استوعب من الواقع اللغوي الفصيح يعبُّه عبا ؟

لقد كان من إنتاجه : (رسالة في لحن العامة) واللحن مصطلح إسلامي عربي يطلقه قراء القرآن الكريم على كل خطأ في نطق ألفاظه على غير نصابه السليم .

فالكسائي حين ينهض لإرشاد العامة إلى اللغة السليمة إنما يتجه بعقله واهتمام نفسه - إلى حملهم على المنهج الواقعي الفصيح والالتزام بنصابه السليم في هذه اللغة .

ثم تدور معظم أعمال الكسائي حول القرآن الكريم مثل (كتاب المشتبه فى القرآن) ولا تزال شهرة الكسائي كواحد من السبعة الكبار في قراءات القرآن الكريم تزاحم شهرته كأستاذ من الأساتذة القادة لمدرسة الكوفة في قواعد النحو واللغة .

١٥ - وكما نهل الكسائي من المصدر القرآني في ملازمته لقراءته حتى أصبح من القراء السبعة الكبار ، فكذلك فعل تلميذه أبو زكريا يحيى بن زياد بن عبد الله المشهور بالفَرَّاء .

لكن التلميذ (الفراء) أضاف الى ما تلقاه عن أستاذه مزيدا من التعمق في ألفاظ القرآن الكريم مستكشفا لتفسيره ، ولا شك أن تفسير المعاني لكل نص ممتاز بعامة ، وللنصوص القرآنية بخاصة ، يستحيل أن تتفتح أبوابه بغير تحليل الألفاظ والتراكيب تحليلا عميقا دقيقا .

وهكذا ذكروا عن (الفراء) أنه أول من جلس لتفسير القرآن الكريم في مسجد من مساجد بغداد ، كما جلس لالقاء دروس في اللغة والنحو من نتاج دراسته القرآنية هذه ، تلك الدروس التى نتصور منهجه فيها وفي أسلوبه السلفي التقليدي في تقعيد قواعد النحو واللغة من خلال أعماله الباقية وإن كانت قابعة فى شكل مخطوطات ، ومنها : (كتاب معاني القرآن) ثم (كتاب الفاخر في الأمثال) و (كتاب المقصور والممدود و (كتاب المذكر والمؤنث) وكلُّها تسجل مدى تشبث الفراء بالمصدر العربي النقي والتزامه بالمنهج الاستقرائي للواقع اللغوي الأصيل .

على أن بعض الباحثين يشير إلى كتاب مفقود للفراء تحت عنوان (كتاب

الحدود) واستعمال كلمة (الحدود) – كما ستذكر إن شاء الله قريبا – بمعنى (التعريفات) هو استعمال منطقي طارئ علي العرف العربي في هذا المجال بغير شك .

فإن يكن هذا صحيحا ، فها هنا نجد أول التسلل المنطقي إلي (صناعة) النحو ، ولكن :

أ – بعدما استقرت قواعده وتكامل جوهره تماما في أصالة عربية خالصة .

ب – كما نلاحظ أن هذه البادرة قد ظهرت في المدرسة الكوفية ، وليست البصرية كما أسلفنا آنفا .

١٦ – ولا نريد أن نسهب في متابعة الرصد للأعلام المتتابعين من أساتذة (مدرسة الكوفة) في التزامهم الحريص وشغفهم الملهوف بالمصدر العربي النقي واستقراء الواقع اللغوي الأصيل وهم يؤسسون (قواعد) النحو العربي ويقيمون صرح بنائه .. كما رأينا من نظرائهم قادة (المدرسة البصرية) ، إلى أن تسلل التأثير المنطقي الأرسطي فلم يبلغ من جوهر (القواعد النحوية) شيئا وإنما انحصر انحصارا ظاهرا في ظاهر (الصناعة) النحوية ، كما سنفرغ لذلك إن شاء الله قريبا . وبقيت (القواعد) النحوية علي أصالتها العربية خالصة تتلألأ .

١٧ – لكن هناك دليلا (اجتماعيا) حاسما يقطع بأصالة (القواعد) النحوية بمطابقتها للرصيد الواقعي اللغوي العربي الأصيل .

ذلك أنه من بداهة المنطق وفرائض الظواهر الاجتماعية بعامة ، أنه لو نجحت عملية (النقل) لقواعد النحو العربي من مصدر أجنبي ، أو لو أن مصدرا أجنبيا – أيا كان – قد نجح بوسيلة – أيا كانت – في التأثير على (قواعد) النحو العربي حتي أملى عليها وفيها ما ليس أصيلا في لغتها نابعا من طبيعتها ، أفليس من المستحيل – منطقيا واجتماعيا – أن تخضع لهذه (القواعد النحوية) الحديثة المستوردة ، نصوصُ العرب الأولين بل الجاهليين ، من شعرهم ونثرهم ، وقد تم لها التسجيل والاستشهاد سلفا قبل أن يستورد النحويون هذه (القواعد النحوية) الأجنبية أو يتأثروا في وضعها بمؤثر أجنبي بأجيال وأجيال ؟

بل كيف تستجيب النصوص القرآنية التى أجمع عليها سائر المسلمين قبل أن تظهر (هذه القواعد) الأجنبية بعشرات السنين ؟

كيف يستساغ – بالبداهة – أن تستوعب هذه (القواعد) النحوية الأجنبية بالمصدر أو بالتأثر كل هذا الرصيد من التراث العربي الأصيل وقد تجمع هذا الرصيد واستقر قبل التفكير في قواعد النحو بزمان طويل ؟

وهكذا فإن الأصالة العربية لقواعد النحو العربي لا ترتكز – فقط – على النشأة التاريخية لرواد هذا العلم ، والمنهج الاستقرائي الواقعي الذي التزموه في استنباط (القواعد) النحوية من صميم الواقع اللغوي العربي ، وإنما تتأكد لنا هذه الأصالة العربية للقواعد النحوية كذلك بهذا التأكيد الواقعي الراسخ ، وهو تطبيق هذه القواعد بشمول واستطراد على ذلك التراث العربي القديم .

١٨ – وبعد فإن هناك شاهدا باقيا واقعيا شامخا يصرخ بالأصالة العربية (للقواعد) النحوية من خلال الدراسة الموضوعية في شمول وعمق لهذه القواعد ، فإذا بها تنفرد وتتميز بخصائص بارزة حاسمة يستحيل أن تنبع إلا من صميم المصدر العربي وحده ولا غير .

فالواضح بجلاء منذ النظرة الأولى إلى مقدمات المؤلفين في هذه القواعد النحوية العربية ، أنها تُعنى بتقسيم الكلام إلى : اسم وفعل وحرف ، ثم نرى بوضوح في التركيب النحوي للكلام : إطلاق الحرية لمن يستعمل هذه اللغة العربية بالتقديم والتأخير في أجزاء الجملة ، فله أن يضع الفاعل قبل الفعل ، فيسميه النحويون (مبتدأ) ، أو أن يضعه بعد الفعل ، دون أن يتغير المعنى من الإثبات إلى الاستفهام كما في اللغة الفرنسية مثلا ، وإنما يبقى المعنى كما هو ، بل إنهم ليطلقون عليه في هذه الحالة أنه (فاعل) بعكس ترتيب في اللغات الأوروبية تماما .

كذلك له أن يضع المفعول به موضعه بعد الفعل والفاعل أو أن يضعه بعد الفعل وقبل الفاعل أو أن يبدأ به قبل الفعل والفاعل جميعا ...

ولا تقتصر هذه الحرية فى التقديم والتأخير على الجمل القائمة على فعل ، وإنما تمتد إلى مواضع الأسماء المتعاقبة ، فتوضع الصفة قبل الموصوف وعندئذ يسميه النحويون (بَدَلا) ويمكن العكس فتسترد الصفة تسميتها ويسميها النحويون (صفة أو نعتا) وهكذا ..

كل ذلك مباح متاحٌ لمن يستعمل هذه اللغة أو يدرسها في وعي بالمعاني وإدراك للأهداف والمرامي ، فإذا بها حرية لا تسمح بها قواعد هذه اللغة لوجه الفوضى ولا بسبب الفقر البدائي فى التقعيد والتنسيق ، وإنما يتحكم فى هذا التقديم والتأخير كما يتحكم فى الإسهاب والإيجاز بلاغة هادفة إلى إصابة المعاني وإثارة العواطف ، مع توافق الموسيقى وجلاء البيان .

أليس ذلك – ومثله كثير في (قواعد النحو) العربي – مما يجعل من المستحيل على دارس هذه اللغة في عمق وصدق أن يستسيغ الزعم بنقل (القواعد النحوية) عن مصدر أجنبي أو بتأثرها بمصدر لا يمتُّ إلى هذه القواعد

في أصولها وفروعها بصلة ؟

١٩ - بيد أن كل ما أسلفناه بكافة ، لا يسمح للباحث المحايد أيضا أن ينكر حقيقة تاريخية ليس إلى إنكارها من سبيل ، وهي أن العقلية العربية في أوج شبابها المتوهج ونشاطها المشبوب ، قد رحبت بما تسلل إليها من ثقافات الشعوب المجاورة بعامة ، ومن الثقافة اليونانية بخاصة ، وفي مقدمتها أعمال (أرسطو) الذي ظهر في الكتابات العربية باسم (صاحب المنطق) .

٢٠ - لكننا هنا نقف ، ولابد أن نقف ، أمام سؤال ثائر وهو :
ما مدى هذا التأثير الأجنبي المتسلل على الفكر العربي في مجالاته المختلفة ؟
بل ، وبمزيد من الدقة : ما مدى هذا التأثير على الفكر العربي في كل مجال على حدة ؟

٢١ - ذلك أن التسلل - بل الغزو - الفكري ليس إلا مجرد ظاهرة من الظواهر الاجتماعية البحت ، تحكمها قوانين حتمية عامة كتلك التي تحكم التسلل والغزو بين سائر المتجاورات في مختلف ظواهر الطبيعة .

فكما أن التسلل بين المتجاورات الطبيعية تتحدد اتجاهاته بما يستقبله من مجالات متخلخلة أو فارغة ، ثم يتحدد مداه فى كل مجال بقدر ما يلقاه في هذا المجال من تخلخل أو فراغ .

تماما كما يحدث في المتجاورات الطبيعية فيما نسميه (بالتيارات) الهوائية أو المائية أو نحوها .. بين (كثافة) ثقيلة تعرى (كثافة) متخلخلة أو فارغة ، ثم لا تتوغل فيها إلا بمقدار ما تلقاه من تخلخل أو فراغ .

كذلك فى مجال التسلل الفكري بين الحضارات المتجاورة بعامة ، ولا شك أن تسلل الفكر الأجنبي إلى الفكر العربي لم يكن الا من هذا القبيل .

٢٢ - نعم ، لقد تسلل الفكر اليوناني إلى الفكر العربي في ترجمات (المنطق) و (الخطابة) لأرسطو ، وفى ترجمات أخرى لمفكرين آخرين في مجالات شتى ، شانه في ذلك شأن ما تسلل إلى الفكر العربي من ثقافات شعوب أخر .

لكن من الحق الواجب أن نسأل أو نتساءل عن موقف كل مجال من مجالات الفكر العربي في استقبال هذا التسلل الطارىء الدخيل ؟

وعندئذ ، سوف نرى بوضوح وجلاء :

أن الفكر العربي الإسلامي هنالك ، لم يكن في تخلخل شائع ولا في فراغ مطلق في كل المجالات ، وإنما كانت هناك مجالات مكتظة بثقافة ثقيلة عالية التركيز ، كتلك المجالات التي تحتلها بكفاءة واقتدار علوم القرآن الكريم

والحديث ، وهكذا رأينا علماء هذه العلوم يستقبلون فكر أرسطو فيشيحون عنه اذ لم يجدوا فيه ما يكمل عندهم نقصا ، أو يضيف إلى ما عندهم نفعا ، وما نظن أحدا أن يتلمس أثرا واحدا ظاهرا ولاشاحبا للفكر الأرسطي في علوم القرآن أو تجميعات ومصطلحات المحدثين في شتى علوم الحديث .

٢٣ – بينما كانت هناك مجالات أخرى لم تعرفها الثقافة الإسلامية الأصيلة من قبل ، ونعني بها : مجالات الجدل الكلامي ، والبحث الميتافيزيقي في (عالم الغيب) الذي كان المسلمون بحكم القرآن والسنة يرفضون الخوض فيه – وفي هذه المجالات الخاوية تمدّد الفكر الأرسطي ورتع بمقدار ما صادفه في تلك المجالات من فراغ .

وهكذا رأينا كتابات العرب أصولا وشروحا وحواشي ، في فنون الجدل أو في الغيبيات أو في علم (المنطق) تبدأ بالمنطق الأرسطي لتعود إليه وتدور حوله ، بينما رأينا المحافظين من المسلمين يدمغون هذا كله وينفرون منه نفارا شديدا ..

٢٤ – وفيما بين هذه وتلك ، كانت هناك مجالات فكرية قد استقام قيامها واستوى عودها على أساس راسخ وكيان ناضج سليم ، ثم أقبل عليها وأحاط بها ذلك التسلل الفكري الأجنبي بعامة ، والمنطق الأرسطي بخاصة ، فلم يمتنع علماؤها المتأخرون عما امتنع عنه أسلافهم المتقدمون ، ولم يجدوا غضاضة في أن يصطنعوا بعض ما استساغوه من هذا المنطق الأرسطي ، ومالهم ألا يفعلوا وهم لن يمسوا جواهر علومهم بزيادة ولا بنقصان ، وإنما هو اصطناع محدود بحدود (الصناعة) العلمية إن صح هذا التعبير ، من صياغة لفظية ، وتقسيمات شكلية ، وافتراضات نظرية ، ومنازعات جدلية إلى غير ذلك من هذا القبيل .

٢٥ – حدث هذا في كتابات الفقهاء المتأخرين بينما لا نرى له أثرا فى المراجع الأولى لأئمة المذاهب ، كما وقع أيضا عند المتأخرين من المتصوفين ، وكما نراه بوضوح وجلاء عند علماء (صناعة) النحو .

وانظر حيث شئت فيما تشاء من كتب النحو العربي منذ استفاض التأليف فيه وبعد التراث السلفي الأول ، سواء في ذلك المتون (الأصول) أو (الشروح) أو (الحواشي) أو (التذييلات على الحواشي) .. فلن تجد فيها جميعا ما يضيف جديدا إلي قاعدة قديمة أو ينقض منها شيئا ، فضلا أن يضيف أو يحذف قاعدة واحدة مما استقر منذ البداية في النحو العربي القديم .

إنما تتحدث الأصول ، وتمضي الشروح ، وتسهب الحواشي ، وتفيض التذييلات .. فيما أسلفنا ذكره من (صناعة) النحو ليس إلّا !

فى ثنايا هذه الكتابات (الصناعية) نرى التأثير المنطقي الأرسطى سافرا

ظاهرا في جلاء واضح مكشوف .

ولن يتسع هذا المقال للطواف الشامل المحيط بما نراه من بصمات هذا التأثير السافر للمنطق الأرسطي في (صناعة) النحو العربي ، فبحسبنا ها هنا أن نسوق بعض الشواهد والأمثال .

٢٦ - ولعل أول ما يطالعك في كتابات النحويين بعامة : اهتمامهم الحافل بذكر (الحدّ) و (الحدود) في التعريف لكل قاعدة ، بل حرصهم على التفرقة بين (الحدّ التام) ، وهو (الحد الجامع المانع) ، أى الشامل لكل الجزئيات التى تندرج في بابه مع استبعاد كل ما ليس كذلك ، وبين (الحد الناقص) ، وهو ما لم يكن (جامعا مانعا) ولا يخفى أن استعمال كلمة (الحد) أو (الحدود) بهذا المعنى التعريفي هو استعمال منطقي بحت ، بقدر ما هو غريب دخيل على العرف اللغوي السلفي الأصيل .

٢٧ - صحيح أن كلمة (الحدود) قد وردت من قبل في أربعة عشر موضعا من القرآن الكريم ، ولكنها تتجه بجميعها إلى معنى واحد حاسم الدلالة واضح البيان وهو معنى تشريعي ديني بحت ، فكلمة (الحدود) في القرآن الكريم إنما تعني : مالله من أوامر ونواه لا يجوز للمسلم الصالح أن يتعداها : (تلك حدود الله فلا تعتدوها ومن يتعد حدود الله فأولئك هم الظالمون)[٢]
(وتلك حدود الله ومن يتعد حدود الله فقد ظلم نفسه)[٣]

٢٨ - كذلك وردت كلمة (الحد) و (الحدود) في كثير من صحاح الأحاديث ولكن بمعنى العقوبة المقدرة في الشرع للتعدي على أمر من أوامر الله وارتكاب نواهيه ، وذلك في بعض الجرائم بخاصة ، وهكذا ارتبط الاستعمال النبوي بالأصل القرآني ولكن بطريق المجاز اللغوي - وهو إطلاق اللفظ على غير ما وضع له لعلاقة من علاقات المجاز وهي هنا علاقة النتيجة وهي العقوبة بسببها وهو التعدي على أوامر الله .[٤]

ثم استقر العرف اللغوي بين العرب المسلمين على استعمال (الحد) و (الحدود) بالمعنيين معا : الأصلي القرآني بمعنى (أوامر الله) والمجازى النبوي بمعنى العقوبة المقدرة في الشرع نتيجة للتعدي على شيء من حدود الله .

إلى أن جاء التسلل المنطقي الأرسطي فأولع العلماء من المتأخرين بخاصة فى (صناعة) النحو باستعمال كلمتي (الحد والحدود) ولكن بذلك المفهوم المنطقي التعريفي كما ذكرنا .

٢٩ - فإذا دخلنا إلى الأسلوب الصناعي في صياغة هذه (الحدود) وجدنا عبارات

مترجمة حرفيا عن المنطق الشكلي الأرسطي ، وكلما تراكمت حول المتون (الأصول) شروح وحواش وتذييلات ، فاض هذا الركام بمزيد من هذه العبارات (الأرسطية) وازداد تأثير المنطق الشكلي وضوحا وجلاء .

٣٠ – ونكتفي بعرض موجز لهذا المثال من تأليف النحوي الذكي عبد الله بن يوسف المعروف بابن هشام . المتوفى ٧٦١هـ . في مستهل كتابه (شرح قطر الندى) وهو – كما يسجل في عنوانه – شرح لوجيز مرهق الاختصار قد سبق للمؤلف نفسه أن وضعه من قبل !

ونبدأ بأول ما استهل به المؤلف كتابه إذ يقول :

(المتن) : (الكلمة قول مفرد)

ثم يشرح هذا (الحد) الموجز إلى أن يقول في الشرح :

(الشرح) : « فإن قلت : (والخطاب للقارئ) فلم لا اشترطت في الكلمة الوضع(*) ، كما اشترط من قال : الكلمة لفظ وضع لمعنى مفرد ؟

قلت : إنما احتاجوا إلى ذلك لأخذهم اللفظ جنسا للكلمة ، واللفظ ينقسم الى موضوع ومهمل ، فاحتاجوا إلى الاحتراز عن المهمل بذكر الوضع ، ولما أخذت القول جنسا للكلمة – وهو خاص بالموضوع – أغني ذلك عن اشتراط الوضع .

فإن قلت : فلم عدلت عن اللفظ إلى القول ؟

قلت : لأن اللفظ جنس بعيد ، لانطلاقه على المهمل والمستعمل ، كما ذكرنا ، والقول جنس قريب ، لا ختصاصه بالمستعمل ، واستعمال الأجناس البعيدة في الحدود معيب عند أهل النظر »

(المتن) : (وهي اسم ، وفعل ، وحرف .)

(الشرح) : « لما ذكرت حد الكلمة ، بينت أنها جنس تحته ثلاثة أنواع ...

ولعل من الخير أن نقنع بهذه الفقرات وهى تضج بمصطلحات المنطق الأرسطي في غنى عن كل تعليق .

٣١ – وبعد ، ففي رأينا :

أن أخطر الغَمَرات التى تردَّى فيها أولئك المتأخرون من النحويين بمنزلق المنطق الأرسطي الشكلي ، هي أنهم ذهبوا إلى الإسراف في القياس وفي التقسيم بدلا من منهج الالتزام السلفي بالواقع اللغوي كما ورد .

٣٢ – فمن الإسراف في القياس ما أفقد بعضهم صوابه حين تجرأ على أفصح اللهجات العربية وهي : لهجة قريش ، « وإنما نزل القرآن بها » كما هتف عثمان بن عفان

رضى الله عنه فى وجه الكاتبين للمصحف أن يلتزموا هذه اللهجة .

لكن هذا البعض من النحويين المتأخرين المبهورين بالإسراف في القياس يسمع الآية القرآنية الكريمة بلهجة قريش : (ما هذا بشرا) فيقول : إن **القياس** : (ما هذا بشر) لأن (ما) لا تختص بالدخول على الأسماء مثل (ليس) فالقياس أن لا تعمل (ما) عملها .. !

٣٣ – بل إن من الإسراف في القياس ما أوغل إلى (الإسراف في الأوهام) .. ونعني به : اختلاف فرض وهمي بحت ، ثم الاندفاع بهذا الفرض الوهمي لتعميمه بالقياس قهرا وتعسفا على النصوص العليا فى التراث اللغوي بعامة ..

فيما سبق من افتراض وهمي بحت بادّعاء أن كلمة (إن) الشرطية لا يجوز لها أن تدخل على الإسماء ، يندفع التعميم القياسي بهذا الافتراض الوهمي ، برغم أنها وردت كذلك فعلا فى نصوص القرآن الكريم نفسه .. كما استقرت على ذلك أيضا لغة العرب .. حتى إذا اصطدم هذا الافتراض الوهمي بالنص القرآني : (وإنْ أحدٌ من المشركين استجارك فأجِرْه)[٦] سارع التعميم القياسي لذلك الافتراض الوهمي إلى إختلاق فعل (مقدر) لا وجود له وتقديره :

وإن استجارك أحد من المشركين استجارك .. ومثل ذلك ما يقال حول كلمة (لو) فى النص القرآني : (قل لو أنتم تملكون خزائن رحمة ربي[٧]
فيقال فى التقدير التحكمي الوهمي :
لو تملكون أنتم خزائن رحمة ربي ...

وهكذا تصاعد التقدير الوهمي الى ما يشبه الهزل ويثير الضحك !

٣٤ – أما عن الإسراف المنطقي فى تعميم التقسيم ، فنكتفى بهذا المثال الطريف – حين خيل الوهم والغرور لهؤلاء المتأخرين فى (صناعة) النحو أنهم أعلم بقواعد النحو للغة العربية من أصحاب اللغة الأولين أنفسهم ..

٣٥ – ففى شرح النحوي المتأخر : على بن محمد الأشموني على المنظومة « الألفية » لابن مالك ، يقول الشارح فى (باب أسماء الإشارة) وهو يقسم هذه الأسماء : « على حال المخاطب من كونه مذكرا أو مؤنثا ، مفردا أو مثنى أو مجموعا ، فبهذه ستة أحوال ، تضرب فى أحوال المشار إليه وهى ستة كما تقدم ، فذلك ستة وثلاثون ، يجمعها هذان الجدولان .. » !؟

ثم رسم جدولين وأفرغ فيهما هذه الأحوال الستة والثلاثين لأسماء الإشارة .. !

٣٦ – لكن محمد بن على الصبان ، لا يقنع بهذا ، وإنما يكتب في حاشيته على شرح

الأشموني السابق ما نصه :

« واعلم أنك إذا ضربت الستة والثلاثين فى مرتبتي القُرب والبعد كان الحاصل اثنين وسبعين ، وعلى اعتبار التوسط يكون المجموع مائة وثمانية ، المتعذر منها ثلاثون .. »

ثم يقول :

« وهذا جدول كافل بجميع ذلك ، والصفر الموضوع في الأسطر الستة علامة على أنه ليس للاسم علامة تدل على المخاطب بالإشارة ، وذلك في جميع صور القريب .. »

أفلا ترجع بنا هذه الجداول فور النظرة الأولى إليها – وفيها (الإيجابي) وفيها (الصفر) السلبي – الى جداول (الأشكال) فى المنطق الأرسطي الشكلي ، حيث تتوزع العبارتان المأثورتان : (منتج) و (عقيم) ؟

٣٧ – وختاماً فلئن كان الشاعر البحترى قد أعلن ثورة الشعراء على تسلل المنطق الأرسطى إلى (قواعد البلاغة والنقد) فى الشعر العربى حتى أرهقته وأرهقت الشعراء قسرًا وعسراً ، فقال كلماته المشهورة :

كلفتمونا حدود منطقكم والشعر يُغني عن صدقه كَذِبُه

ولم يكن ذو القروح[٨] يلـــهج بالمنطق مانوعه وما سببه

فكذلك هبت فى تاريخ (صناعة) التقعيد والنقد فى النحو العربى ثورة اثلة ، رفع لواءها الناقد الأندلسي (ابن مضاء) فى صرخته المشهورة تحت عنوان : (الرد على النحاة) ثم رددتها فى العصر الحديث صيحة أخرى للنحوي العميد : ابراهيم مصطفى فى كتابه القيم : (إحياء النحو) .

لكن التسلل المنطقي الأرسطي لا يزال يُحكم قبضته على الكتابات في صناعة النحو ، ونخشى أن تستمر إلى مستقبل غير قصير . !

احمد غنيم
الجامعة الأمريكية بالقاهرة

هوامش البحث

١ – بأيدينا ولله الحمد نسخة مصورة عن أصل هذا الكتاب فى المكتبة القومية بباريس ، وفى العزم إذا شاء الله وانفسح الأجل أن نقوم بنشرها قريبا .

٢ - سورة (البقرة) ورقمها فى المصحف ٢ والنص من الآية ٢٢٩ .

٣ - سورة (الطلاق) ورقمها فى المصحف ٦٥ والنص من الآية الأولى .

٤ - وإذا رجعنا إلى المعاجم اللغوية فى تسجيلها لهذه الكلمة من أفواه العرب وجدناهم يستعملون كلمة (الحد) بمعنى المنع والصد . راجع هذه المادة فى (أساس البلاغة) للزمخشري .

٥ - أى أن يكون أصحاب اللغة قد وضعوها قصدا لمعنى معين .

٦ - من سورة (التوبة) ورقمها فى المصحف ٧ والآية رقم ٦ .

٧ - من سورة (الإسراء) ورقمها فى المصحف ١٧ والآية رقم ١٠٠ .

٨ - هو امرؤ القيس .

منطق الشعر (1)

جان باتيستا ڤيكو

ـ جان باتيستا ڤيكو

جان باتيستا فيكو Gian Battista Vico عالم وفيلسوف ومؤرخ إيطالي يُعد من الشخصيات البارزة فى تاريخ الفكر الانساني وهو أيضا رائد للفلسفة الجمالية الحديثة .

ولد فيكو فى مدينة نابولي سنة ١٦٦٨ وعمل مربياً لدى إحدى العائلات النبيلة وأستاذا فى البلاغة لدى جامعة نابولى . وأمضى حياته بين المتاعب الاقتصادية والهموم العائلية واعتلال الصحة والشعور بعدم التقدير لموهبته وعبقريته وأخيرا مات فى مسقط رأسه سنة ١٧٤٤ .

وفيكو عصامي النشأة تربى على العلوم الإنسانية . وقد وقف مناهضاً للتيارات العقلانية والفلسفة الديكارتية التى هيمنت على الحياة الثقافية فى عصره . وكان لهذا الموقف أثره فى إحاطته بالعداء وضرب العزله حوله . غير أن إيمان فيكو برسالته حدابه إلى العكوف لربع قرن تقريباً على التأمل والدرس وعلى وضع كتابه « العلم الجديد » الذى عمل على طبعه وتنقيحه مرات عديدة . وإذا كان فيكو قد قوبل بالجحود إبان القرن الثامن عشر إلا أنه لقي إهتماماً كبيرا في القرن التالى مباشرة فأشاد به الرومانسيون فى القرن التاسع عشر ، وخاصة الألمان ، واعتبروه رائداً ومعلماً يسيرون على هديه ، كـذلك رأى فيـه بنديتو كروتشه Benedetto Croce نبراسا مضيئاً مهد له الطريق . وما زال الاهتمام بفيكو مستمراً ونشطاً حتى اليوم .

« والعلم الجديد » La Scienza Nuova هو الاسم المختصر الذى اشتهر به كتاب فيكو الرائع المسمى Principi di una Scienza Nuova d'intorno alla Comune Natura Delle Nazioni .

وفيه عني الكاتب بتقصي تاريخ البشرية منذ نشأتها البدائية الأولى حتى بلوغها مدارج الحضارة . ويرى فيكو أن البشرية قد مرت أثناء ذلك بثلاثة عصور شبيهة بطور الانسان من طفولة وصبا أو شباب . وهذه العصور هى : عصر الآلهة وكان نظام الحكم فيها كهنوتيا ويغلب عليه الحس ، وعصر الأبطال ونظام الحكم فيه إرستقراطي ويغلب عليه الخيال ، ثم عصر الإنسان والحكم فيه ينقسم إلي نظامين جمهوري وملكي ويغلب عليه طابع العقل . وتشكل هذه المراحل الثلاث دورة تاريخية كاملة تعود بعدها البشرية من جديد إلى البربرية لتبدأ دورة تاريخية أخرى وهكذا .

وينسب الفضل إلى فيكو في التنقيب في الماضى والتبحر فيه واعتباره حلقة متصله متممة للحاضر والمستقبل . وهو فى هذا يذهب مذهباً معاكساً لتيار عصره الذى نبذ حركة تطور التاريخ وولى ظهره للماضى . وفيكو هو القائل بأن الشعوب هى صانعة التاريخ وليس الأفذاذ من الساسة والقادة والزعماء الدينيين .

ربي علم الجمال والنقد خلف فيكو آثارا هامه منها قوله إن الخيال كان وسيلة البدائيين لمعرفة الأشياء وأنه قد سبق العقل فى تعلمها . والأساطير ليست قناعاً للحقائق الفلسفية وإنما هى شكل من أشكال معرفة الواقع سبقت المنطق والتعليل العقلاني .

ورأى فيكو أن الطابع الخيالى يغلب على الشعر ومن ثم رفض الأهداف التربوية للفن وكان لهذا أهمية كبيرة فى إعادة تقييم هوميروس ودانتى اليجيري والنظر إلى عظمتها من خلال قوة الخيال والقدرة على تصوير المشاعر الإنسانية وترجمتها بعبقرية نادرة فذة .

وكتاب « العلم الجديد » كتاب جامع شامل لثقافة واسعة وفكر ثاقب في ميادين متعددة لا تقتصر على التاريخ والفلسفة والنقد وإنما تمتد إلى علوم أخرى كعلم الآثار وعلم الأجناس والفلكلور وغيرها .

سلامة محمد

منطق الشعر

٤٠١ مصدر كلمة منطق الكلمة اليونانية Lógos وكان معناها الأصلي فى البدايات الأولى ، خرافة Favola وقد انتقلت إلى اللغة الإيطالية وصارت Favella(كلمة بمعنى خاصية الكلام عند الانسان) – وخرافة قال لها الإغريق أيضا Mûthos وانتقلت إلى اللغة اللاتينية لتصبح «Mutus»(صامت)(٢) – والكلمة نشأت فى عصور ماقبل الكلام نشأة ذهنية إذ قال عنها استرامبون Strabone فى موضع نفيس من كتاباته أنها وجدت قبل الحروف المتحركة أو الكلام الواضح النطق واللفظ . ومن ثم فكلمة Lógos تعنى « الفكرة » و« الكلمة » معا . وكان من المناسب أن جاءت العناية الإلهية فى تلك العصور الدينية بهذه الخاصية السرمدية : وهو أن مايعني الأديان هو وجوب تأملها أكثر من وجوب الكلام عنها . وترتيبا على هذا فإن تلك اللغة الأولى ، لغة عصور الصمت ، لابد وأن تكون قد بدأت – كما ذكرنا فى « البديهيات » Degnita – بإشارات أو حركات أو بأجسام لها علاقة طبيعية بالأفكار . ولذا فإن كلمة Lógos أو Verbum كانت

تعني عند العبرانيين « فعل » وعند الإغريق « شيء » كما أشار الى هذا Tommaso Gatachero في كتابه «De Instrumenti stylo» وكذا فإن كلمة Mûthos جاءتنا معرفة بأنها « الحكي الحقيقي «أو» الكلام الحقيقي» ، وهو «الكلام الطبيعي» الذى ذكر أفلاطون ومن بعده Giamblico أنه استخدم في المعمورة في يوم ما . ولكن لما كان كلاهما قد قال هذا اعتمادا على الحدس كما بينا في «البديهيات» – فإن مابذله افلاطون من عناء شديد في كتابه Cratilo ذهب عبثا وهاجمه عليه أرسطو وجالينو Galenoفالكلام الأول – كلام الشعراء اللاهوتيين – لم يكن في نظرهما – كلاما مرتبطا بطبيعة الأشياء (كما كانت اللغة المقدسة التى اكتشفها آدم والذى اختصه الله بالقدرة الإلهية على التسمية Onomathesia أي وضع أسماء للأشياء حسب طبيعة كل منها) ولكنه كان كلاما خياليا يتم بواسطة مواد خُلعت عليها الحياة وكان من المتصور أن معظمها آلهة .

٤٠٢ هكذا أدركوا جوبتر وسيبيل ونبتون – على أساس الشواهد المرئية لهم – وفى بادىء الأمر فسروا بالإشارة – لكونهم لاينطقون – أنهم مواد السماء والأرض والبحر وتصوروا أنهم آلهة حية . ومن ثم آمنوا بكل صدق واخلاص بأنهم آلهة : وعن طريق هذه الآلهة الثلاث عللوا – كما سبق أن ذكرنا عن الخصائص الشعرية – جميع الأشياء المرتبطة بالسماء والأرض والبحر ، وكذلك عللوا أيضا عن طريق باقي الآلهة ، أجناس الأشياء الأخرى المنتمية إلى كل إلاهة ومن ذلك كل الزهور إلى إلاهة الزهور Flora وكل ثمار الفاكهة الى إلاهة الفاكهةPomona . وهذا أمر مازلنا نصنعه نحن أيضا ولكن على النقيض منهم نصنعه مع الخصائص الروحانية : كملكات العقل الانساني والعواطف والفضائل والرذائل والعلوم والفنون والتى نشكل منها صورا أغلبها نسائية وفى هذه الصور نضمن العلل وكل الصفات وكل المعلومات التى تترتب على كل منها ، ذلك أننا عندما نريد أن نستخلص من الإدراك خصائص روحانية لابد لنا أن نلجأ إلى معاونة الخيال لنتمكن من تفسيرها وأن نقلد المصورين فنرسمها في صور بشرية ولكن حيث أن الشعراء اللاهوتيين لم يستطيعوا استخدام الإدراك فقد قاموا بعمل أعظم من هذا وعلى النقيض منه وهو أنهم أسبغوا حواس وعواطف – كما رأينا هنا – على الأجسام وعلى الأجسام شاسعة الاتساع كما هو حال السماء والأرض والبحر . وفيما بعد تقلص الخيال الخصب ونمت القدرة على التجريد لاستخلاص الخاص من العام فاستحالت هذه الأجسام إلى صورة رموز صغيرة . وكشفت الكنايةبعد ظهور المعرفة عن الجهل بأصول هذه الحقائق الإنسانية التى كانت مطموسة حتى ذلك العهد . وهكذا أصبح جوبتر صغيرا وخفيفا بنحو يسمح بأن يحمله نسر وأصبح نبتون يجرى على البحر في مركبة رقيقة وسيبيل تجلس على أسد .

٤٠٣ ومن ثم فإن الأساطير mitologie لابد أنها كانت اللغات الأصلية للخرافات (كما توحي بذلك الكلمة) فما دامت الخرافات أنواع خيالية – كما أشرنا سلفا – فلابد أن الأساطير كانت رموزا لها allegorie والرموز كما لاحظنا فى « البديهيات » – قد أطلق عليها فى اللاتينية diversilo quium ذلك أنه من حيث تماثلها لا في النسبة ولكن – كما يقول فلاسفة الكلام – فى المحمول ، فهي تدل على مختلف الأجناس أو مختلف الأفراد الذين يندرجون تحت الأنواع . ولذا ينبغى أن يكون لها مدلول موحد يتضمن علة مشتركة فى أجناسها أو أفرادها (كأخيل الذى يرمز إلى فكرة البطولة المشتركة فى جميع الأبطال وعوليس الذى يرمز إلى فكرة الحيطة المشتركة فى جميع الحكماء) ولذا فإن مثل هذه الرموز ينبغى أن تكون هى أشكال التعبير الايتمولوجي etimologie للغات الشعرية وأنها قد أمدت هذه اللغات بالأصول الموحدة بينها جميعا بخلاف اللغات العامية التى غالبا ماتكون أصولها متشابهة . ولقد انتقل إلينا أيضا تعريف كلمة etimolgia بنفس معنى veriloquium (كلام حقيقي) كما عرفت لنا خرافة بأنها vera narratio (حكي حقيقي) .

تعريفات حول الصور البلاغية
ووحوش الميثولوجيا والتحولات الشعرية

٤٠٤ نبعت من هذا المنطق الشعري كل الصور البلاغية الأولى ، وأكثر هذه الصور إشراقا... هى الاستعارة metafora ، ولما كانت أكثرها إشراقا فهي أيضا أكثرها أهمية وغزارة . ويكال المديح للاستعارة لأنها تكسب الاشياء الخالية من الحس ، حسا وشعورا ، ووفقا للميتافيزقيا التى عالجناها سلفا فإن الشعراء الأقدمين أدخلوا على هذه الأجسام صفات المواد الحية بالقدر الذي تمكنوا منه فقط وهو الحس والشعور وبهذا أوجدوا الخرافات . والواقع أن كل استعارة هي خرافة صغيرة . ومن ثم وعن الزمن الذى نشأت فيه الاستعارات فى اللغات يمكن القول : إن كل الاستعارات التى جاءت عن تشبيهات مستخلصة من أجسام لتدل على أعمال ذهنية مجردة يجب أن يكون مردها إلى العصور التى شهدت ارتقاء الفلسفات . ويتضح هذا من أن كل الكلمات اللازمة للفنون الثقافية والعلوم الكهنوتية أصلها ريفي .

٤٠٥ – وجدير بالملاحظة أن أغلب التعبيرات المتعلقة بالجماد مؤلفة فى جميع اللغات من مشتقات من جسم الانسان ومختلف أجزائه وكذلك الحواس والمشاعر الإنسانية : مثل كلمة « رأس » المعني بها قمة وبداية ؛[3] و «عيون» والمقصود بها فتحات

البيت؛ و«فم» التى تقال لكل الفتحات و «شفة» التى تعني حافة إناء أو ماشابهه ؛ و«سن» المحراث والمنشار والمشط ؛ و«لحى» جذور ؛ و«لسان» البحر ؛ و«شدق» أو «حلق» الجبل أو مصب النهر و «رقبة» أرض، و «ذراع» و«يد» للدلالة على عدد صغير ؛ و«صدر البحر» أي الخليج ؛ و«جانب» أو «أضلاع» بمعنى أركان ؛ و «جانب» البحر ؛ و «قلب» بمعنى وسط (وكان اللاتينيون يقولون له «حبل سري» umbilicus ؛ و«ساق» أو «قدم» البلدة ؛ و«قدم» بمعنى نهاية ؛ و «أخمص» بمعنى قاعدة أو أساس ؛ و«لحم» و«عظام» الفاكهة . و«عرق» ماء وصخر ومنجم ؛ و«دم الكروم» ، النبيذ ؛ و«أحشاء» الأرض ، و«تضحك» السماء والأرض ؛ و «تصفر» الريح ، «تهمهم» اللجة و «يتأوه» شيء تحت ثقل شديد . وكان فلاحو منطقة اللاتزيوم يقولون «sitire agros» الحقول تشعر بالعطش laborare fructus (الثمار تقاسي) و Luxuriari Segetes(٤) وفلاحون يقولون «النباتات تتوق إلى الجماع» ، و« جنت شجرة الكرم» ، و«شجرة الدردار تبكي» . وهناك استعارات أخرى لاحصر لها فى جميع اللغات . وهذا ماتنطوي عليه « البديهة » القائلة بأن الإنسان الجاهل يتخذ من نفسه أساسا للكون ، وكما رأينا من الأمثلة التي سقناها جعل الإنسان من نفسه عالما كاملا . وإذا كانت الميتافيزيقيا العقلية تعلمنا أن «الإنسان إذا أدرك صَنَعَ كل شيء » homo intelligendo fit omnia فان الميتافيزيقيا الخيالية تبين أن «الانسان اذا لم يدرك صَنَعَ كل شيء » . homo non intelligendo fit omnia وربما كانت المقولة الثانية أصدق من الأولى ، ذلك أن الإنسان يفسر بالادراك مافي عقله ويستوعب به جميع الأشياء ولكنه بعدم الإدراك يصنع هذه الأشياء من نفسه وعندما يتحول إليها يصبح هو نفسه هذه الأشياء .

٤٠٦ وبنفس هذا المنطق ، وليد هذه الميتافيزيقيا ، فإن الشعراء الأقدمين ينبغي أن يكونوا قد أطلقوا الأسماء على الأشياء من أكثر الأفكار خصوصية وحسية ؛ وهاتان الصفتان هما مصدرا الكناية metonimia والمجاز المرسل sineddoche ولذا ظهرت تكنية الشعراء بأعمالهم لأن الشعراء كانوا أكثر ترددا على الألسن من أعمالهم ، وكذلك تكنية الذوات بأشكالها وبعض صفاتها – كما قلنا فى البديهيات – ذلك أنهم كانوا لايعرفون استخلاص الأشكال والكيفيات من الذوات ؛ ومما لاشك فيه أن تكنية العلل بمعلولاتها هى خرافات صغيرة كثيرة العدد جرى من خلالها تصور العلل على أنها نساء يرتدين معلولاتها فمثلا «الفاقة» قبيحة و« العجوز» حزينة و«المنية» شاحبة .

٤٠٧ والمجاز المرسل أصبح صورة بلاغية فيما بعد برفع الجزئي إلى الكلي أو بضم الأجزاء

بعضها لبعض لتكوّن كلياتها . وبهذا كان يقال «فانون» فى الأصل على الآدميين فقط وهم فقط من كانوا يكشفون عن فنائهم . و«رأس» دلت على «انسان» أو «شخص» وهذا استخدام شائع فى العامية اللاتينية حيث أنه لم يكن يشاهد فى الغابات – عن بعد – سوى رأس الإنسان . وكلمة «إنسان» كلمة مجردة لأنها تشتمل – كما يقال فى الفلسفة – على جسم الانسان وكل أجزائه وعلى العقل وكل خصائصه والنفس وجميع حالاتها . وينبغى أن يكون هذا ماحدث أيضا بالنسبة لكلمتي tignumو culmen (اللتين كان معناهما الأصلى فى عصور أكواخ القش «عرق خشب صغير» و « قش »، ثم تغير معناهما– بعد ازدهار المدن – فأصبحتا تعنيان مواد بناء البيت وتشطيبه . وكذلك كلمة puppisمؤخرة السفينة أصبحت تعني «سفينة» ذلك لأن مؤخرة السفينة مرتفعة وكانت هى أول شيء يراه ساكنو القلاع والأماكن المرتفعة . كما قيل أيضا – بعد عودة العصور البربرية – «شراع» يقصد «سفينة» وأيضا أصبح معنى كلمة mucro سيف لأنها كلمة مجردة فهي كنوع تشتمل على التفيحة والمقبض والحد والطرف وأحس الأقدمون بالطرف الذى كان يثير الخوف فى نفوسهم . وكذلك أطلقوا اسم المادة على الكل المصنع فقيل «حديد» للسيف وذلك لأنهم لم يجيدوا استخلاص الأشكال من المادة . وهذه العبارة المكونة من مجاز مرسل وكناية : Tertia messis erat « كان الحصاد الثالث » نشأت ولاشك نتيجة لضرورة طبيعية قبل (.أكثر من ألف عام) على ظهور كلمة «عام» الفلكية وانتشارها بين الأمم . ومازالوا يقولون فى أرياف فلورنسا «حصدنا مرات عديدة» ليعنوا «سنوات عديدة» . وهذه العبارة المكونة من مجازين مرسلين وكناية : post aliquot, mea regna videns, mirabor, aristas .

« بعد بعض السنابل وعندما أرى ممالكي سأنظر إليها بإعجاب » تنم عن كثير من عدم التوفيق فى التعبير إبان العصور الريفية الأولى ، التى كانوا يقولون فيها « عديد من السنابل » ليعنوا « عديدا من السنوات » فالسنابل أكثر خصوصية من الحصاد . ولما كان هذا التعبير قد خانه التوفيق تماما فقد رأى فيه البلاغيون فنا غارقا فى الصنعة .

٤٠٨ أما السخرية فلا غرو أنها لم تظهر إلا بظهور عصور التأمل . فالسخرية مصاغة من زيف يتستر بفعل التأمل وراء مظهر من الحقيقة ومن هذا ينشأ مبدأ هام بشأن الحقائق الانسانية يؤكد أصل الشعر الذى كشفنا عنه هنا وهو أن الخرافات الأولى لايمكن أن تكون قد اصطنعت شيئا من الزيف ذلك أن القدماء كانوا يتسمون فى

عصور ماقبل الميلاد ببساطة شديدة تتساوى وبساطة الأطفال وكان قول الصدق من طبيعتهم . ولذا فإن تلك الخرافات ينبغي أن تكون « حكيا حقيقيا » كما عُرفت لنا فيما سبق .

٤٠٩ وبناء على ماتقدم فقد تبين أن جميع الصور البلاغية (وكلها تعود إلى هذه الصور الأربع) لم تكن ابتكارات فذة من صنع الكتاب كما كان من المعتقد ، ولكنها كانت وسائل ضرورية للتعبير عند كافة الأمم الشعرية الأولى . ونشأت في بادىء ذي بدء كمعان أصلية ولكن عندما نما وتفتح العقل البشرى فيما بعد ، اكتشفت الكلمات التى تعنى أشكالا مجردة أو أجناسا مشتملة على فصائلها أو محتوية على جزئياتها من كلياتها فتحولت لغات الأمم القديمة هذه الى مجاز . وبذا بدأ دحض الخطأين الشائعين عند البلاغيين وهما : أن لغة كتاب النثر أصلية proprio ولغة الشعراء لغة مجازية improprio وأن لغة النثر جاءت أولا ثم جاءت بعدها لغة الشعر .

٤١٠ ووحوش الميتولوجيا والتحولات الشعرية جاءت نتيجة لتلك الطبيعة البشرية الأولى واحتياجها – كما بينّا فى البديهات – لأنهم كانوا لايجيدون استخلاص الأشكال والخاصيات من الذوات ومن ثم وجب عليهم أن يصنعوا بمنطقهم الذوات ليصنعوا لها هذه الأشكال أو يحطموا ذاتا ليفصلوا شكلها الأولي عن شكلها العكسي المسبغ عليها ومثل تراكيب الأفكار هذه أوجدت الوحوش الشعرية . ففى الواقع وكما يشير انطونيو فابرو Antonio Fabro فى كتابه « Giurisprudenza Papinianea» « كان يقال – فى الشرع الرومانى – أن من تنجبهم العاهرات هم « وحوش » لأنهم يجمعون بين طبيعة البشر وخصائص البهائم وذلك لولادتهم عن متشردين أو نتيجة لجماع مجهول الأصل ، وهم الوحوش الذين سنرى أن قانون الاثنتي عشرة لوحة XII Tavole (المولودون عن نساء نبيلات دون رباط الزوجية) ينص على إلقائهم فى نهر التيبر .

٤١١ التميز بين الأفكار أوجد التقمص metamorfosi فكما ترك لنا الشرع القديم ميراثا محفوظا ، خلف لنا الرومان أيضا من عباراتهم فى عصر البطولة عبارة fundum fieri (يصبح أساسا) بمعنى autorem fieri (يصبح فاعلا) : ذلك أن الأساس هو ماتستند إليه الملكية أو التربة وكل مايبزر أو يغرس أو يبنى عليها . وبهذا النحو فإن صاحب العرض هو أيضا مايستند إليه العقد وبدون موافقة ينهار هذا العقد وبذا يتخذ صاحب العرض من صفته المتحركة شكلا معاكسا هو صفة الثبات .

ترجمة وتقديم سلامة محمد
جامعة عين شمس

هوامش البحث

(١) هذه الترجمة تعتمد على النسخة المحققة لأعمال فيكو الكاملة :
Giambattista Vico, Opere, a cura di Fausto Niccolini, Riccardo Ricciardi editore, Milano - Napoli, 1953 .

(٢)الكلمات والتعبيرات الموضوعة بين قوسين معقوبين ( ) هى ترجمة المصطلحات اللاتينية التى استخدمها الكاتب .

(٣) بعض هذه التعبيرات سقط استخدامه فى اللغة الإيطالية الحديثة كرقبة أرض و« عيون » المقصود بها فتحات البيت و« لحي » بمعنى جذر و« ساق » أو قدم البلدة كذلك بعضها لم يستخدم فى اللغة العربية وقد رأينا أن ننقلها بحرفيتها حفاظا على أصالة النص خاصة وأن الأمثلة كثيرة والفكرة واضحة .

(٤) « Luxuriari » كلمة متعددة المعانى ولكن فى الأصل معناها شبق أو فجور أو بذخ وتقال للنباتات عند تمام ازدهارها . وكلمة segetes تعنى محاصيل .

—

turning point in my thought and style in any decisive sense. It is a logical extension of my first attempt at novel writing. It seems to me at times that the creator discovers he has something to say early in his life. He says it, if only in part, repeats it, and adds later to it. Each attempt then to repeat it seeks to say that which had been left unsaid in its earlier iterations. We do not repeat ourselves in each of our works, but rather add, polish and modify in order to complete the great work already begun. It is strange that in every attempt of this kind the previous attempts are not cancelled out, but their value is instead reconfirmed... am I contradicting myself ? Even if a given work of art seems a turning-point in the thought and style of its author, it is in fact (once its implications and recesses are probed)part of an ascending line which can be traced back to his starting point.

Translated by : Alaa Elgibali
University of Pittsburgh
and
Barbara Harlow
The American University in Cairo

NOTES :

1. In Arabic 'araq means : a) sweat, and b) the national alcoholic drink which tastes like the Greek ouzo. Both meanings are implied in the title.

2. Since then the author has published the following books in criticism : **Freedom and the Flood (al - Hurriya Wa al - Tufan)** 1960, **The Eighth Voyage (al - Rihla al - Thamina)** 1967, **Jewad Selim and the Liberty Monument (Jewad Selim wa Nasab al - Hurriya)** 1974, **Fire and Essence (an - Nar wa al - Jawhar)** 1975, **Fountains of Vision (Yanabi al - Ry'ya)** 1979. Also the following collections of poems: **Tammuz in the City (Tammuz fil Madina)** 1959, **Closed Circuit (Al - Madar Al Mughlaq)** 1964, **The Sun's Agony (LawÇat al - Shams)** 1979.

. Soon after this interview Jabra wrote a longish short story, all in dialogue, entitled **Beginnings from the Letter Z (Bidayat min Harf al-Ya)** 1978.

were, a leap in the dark. As you may have noticed, I usually construct a kind of time-frame for the single work of art. This depends on a specific and intended unity from which I then derive some of the symbols of that work. The time-span in **Cry in a Long Night**, for example, is one night. In **Hunters in a Narrow Street**, it is one full year which begins in autumn and ends with the last days of summer : there is a kind of shift in the climate of the novel, whose symbols are in turn connected with the seasons' changing. In **The Ship**, on the other hand, the time-span comprises just one week. The attempt here to define a span of time for the novel corresponds to the attempt to describe a man's life during one week, whose hours in fact enclose a whole age lived by each character in the novel.

In **In Search of Walid Masᶜud** the time span is half a century. This, obviously, is a very risky thing in a work of art. I took great pains, however, to make these fifty years converge with each other in an artistic unity, a unity which is intended to express, at least in part, the novel's meaning. The importance of childhood in this novel is therefore greater than in my other novels, which is not, however, to diminish its role in them at all. The issue is, on the one hand, psychological and personal, and on the other, technical and artistic. What is most important to me is to combine these two aspects .. Have I succeeded .. ? I just don't know ...

• **Question :** Dr. Abdel Rahman Mounif has said in an interview that **In Search of Walid Masᶜud** is a pivotal novel for two reasons. The first is its technique and originality which represent a great breakthrough for the contemporary Arabic novel. The second reason is that you, Jabra, have at last thrust your hand into the fire of revolution. Tell us about this novel of yours: Do you consider it a turning point in your thought and style ?

Answer : Dr. Abdel Rahman Mounif's approbation gives me confidence in this novel. As for the novel's being a great innovation in contemporary Arabic novel-writing, this is something I aspired to even in writing its first lines. And as for my having thrust my hand decisively into the fire of revolution, this may be due to our having become, one and all, a part of this fire, a fire which we want to continue burning in the Arab mind. It must burn in Arab achievements of the present as well as in those which are to come. If in the work of art there is no fire into which the artist can thrust his hand, he will never be able to strike such a fire in his reader's soul. And perhaps the highest aim to which a novelist can aspire is to ignite this flame-this revolutionary fire which becomes a kind of immanence in man's life .. I do not think that this novel is a

novel, it created a special technique of its own that the novel then used to its own end. As you see the arts are interconnected, and the novel attempts to combine them all in order to realize the purpose of the novelist. Having mentioned all of that, however, we have yet to talk about analytical psychology, about anthropology, about historic events or periods-and the combination of all these put to technical or stylistic use by the novelist. The novelist, having combined the sense of the psychoanalyst, the social scientist, the historian, the philosopher and the artist, might well claim with D.H. Lawrence that «his book is the golden book of life» upon which he prides himself.

• **Question :** A propos of **In Search of Walid Mascud (al-Bahth an Walid Mascud)**, your forthcoming novel of which two chapters have already appeared in **al-Adab** and **Afaq Arabiyya**, could you tell us something of the experience of childhood and the pathway leading to its world, a world whose rules and imagining lie beyond the norms and traditions of the outside world ?

Answer : You must have noticed my interest in childhood in all of my writings. Childhood is, for me, an eternal spring of creativity, as it is for every man. In Wordsworth's words, «the child is father of the man.» In the child lie those beginnings that determine the future's identity and direction. However, going back to childhood in one's writings is not always as easy as you might think. The childhood must be both active and alive in the writer's mind. In my case, the world of childhood takes me back to my homeland, back to the absolute innocence known in the soil on which I was raised. It has always symbolized for me the world of purity, representing the purity of my country. It continually affirms and reaffirms the necessity of going back through the wounds of experience, through exile and homelessness, back to the primordial innocence which is a hidden spring in the life of the nation. One cannot speak of an absolute childhood, only of one's own. The clever or lucky man is the man who can make of his childhood a mirror of the reader's childhood and of the childhoods of all men. In my last novel, **In Search of Walid Mascud**, I made the child the counterpart of the active, mature man. What I intended to do was to create an alternation in narration between the events of the hero in childhood and youth on the one hand, and the events he goes through later in his life, on the other. It remains, however, for the reader to see if there is such a connection between these two poles which are far apart in time and place and which continuously interlock as a determining factor in the hero's course of thought and action.

This is, of course, only one partial aspect of childhood in my novel. I do not deny that, in choosing my method in this novel, I took, as it

into different forms. The character, furthermore, is determined by his or her language as much as by the event in that character's life. The embodiment of cultural values, an embodiment to which the writer aspires, can be accomplished only through language. Language to the Arab is food and drink. It is the means of giving substance to his dreams and defining those inner ways which lead to the cultural identity he seeks for himself. It is to precisely this end that I use language in **The Ship.** And I hope to have done so in my next novel as well. Is this taken from Faulkner or Joyce, al-Jahiz or al-Ma^carri ? Man's imagination is the complex result of a complex understanding of a culture deeply rooted in history and in the national unconscious. It is this national unconscious which must ultimately have the final say.

• **Question :** That your novels have benefitted from the other creative arts is clear, and it seems appropriate to ask you about the relationship you see between the novel and these other arts.

Answer : The novel is one of the latest of man's art forms. It crystallized in the form we now know only in the last two centuries and was preceded by the epic (**malhama**), the poetic story (**qissa shi^criya**), the fable (**hikaya**) told by the animals and the maqama or séance. The tales of the **Arabian Nights** followed, and were an addition to those folkloric narratives which make use of the story in depicting man's conflict with nature or in portraying the wisdom (or proverbs : **hikam**) man derives from his accumulated experience. The novel that we know today benefits from all of this and adds much that was unknown to earlier cultures. The contemporary novel may derive more than one of its powers from the epic, the play, the dialogue and the fable, but it has become (adding as it does the analysis of the human character, of the event, connecting these two analyses, and carrying them to their explosion point in the human imagination) a vision that its earliest practitioners could not have foreseen. This addition, using the various means of diction and narration, developed over two centuries into what we today call the technique of the novel ... The novel benefitted from painting, music, acting, and from poetry as verbal energy and suggestion. It became the meeting-point of the creative arts known to man since earliest times. Unaware of this, the novelist cannot write a good novel. In other words, the novelist should know how to use techniques belonging originally to musical composition, such as rhythm, harmony and crescendo, for example. If he doesn't know to use chiaroscuro (the combination of light and shadow in a certain way which seems to give concrete shape to an image), then he will be will be unable to master his art. But the novel benefits as well from the newer arts. It has profited a great deal from the cinema and its use of montage Though the film relied at first on the

Answer : Had I not been all of these at once, I would probably have been none of them. The man, or thinker, or creator, in me is integrated through being all of these together. Nor have I ever felt that I was divided amongst them. Rather, each one of them was a help in supporting the other person in me. What I couldn't say as painter I said as poet, and what I couldn't say as poet I said as novelist. It was necessary for me to express diverse aspects of myself through diverse means. These means complement each other. Even the translations which I have done have been an extension of my literary interests. And because I breathe through translation just as I breathe through my short stories and novels, the books which I have translated are closely connected within my own intellectual disposition. In the one activity I find help and support for interpreting the other. My lust for creation is characterized by a greed which, though rightful, almost tortures me. And yet it is through this lust alone that my life realizes its meaning.

• **Question :** It has been said that your novel **The Ship (al-Safina)** adopted some of the techniques and stylistic traits of Faulkner.

Answer : Those who claim that I have borrowed Faulkner's stylistic devices should name some of them. Perhaps I was the first writer to introduce Faulkner to the Arab world. My first article on **The Sound and the Fury** appeared in **al-Adab** in 1954 and was followed by my translation of the novel. I realized then that Faulkner had so broadened the potential of narrative structure that it was no longer possible to write a novel without considering his achievements. Faulkner, however, when he wrote his novel, was himself accused of imitating the styles of James Joyce and Virginia Woolf. And so **The Ship** is criticized for being an imitation of Faulkner. Faulkner too realized that Joyce's accomplishments in narrative technique could not be ignored if he was to write a novel that went beyond **Ulysses**. When the early Renaissance discovered perspective in painting no painter could neglect this break-through, and perspective became part of the work of every artist. This never meant, however, that one artist was copying another. Narrative technique, if somehow expanded, becomes the property of every writer. What is important is what each writer accomplishes through technique and whether he himself contributes to its potential, to its possibilities. Thus I still believe that **The Ship**, in assimilating earlier narrative techniques, actually went beyond them. It achieved a style I want to realize specifically in the Arabic novel, which is still traditional and unaware of the techniques of architectural structure-at least in most of the novels I come across and in most of the writers whose works I read ... Perhaps the reader will perceive the continuous interaction between technique and language in **The Ship**. Language here is part of the energy I explode

a difficult task with a suitably incisive weapon. But what has actually happened during the long development of the Arabic short story is the task has come be taken for an easy one. The Arabic writer came to dread facing the larger endeavor, namely the novel, because he realized that the novel could not be written as a short story is written, because the novel is not to be undertaken except over a long period of time in the writer's own life and through actual anxiety and suffering. To the Arabic writer the short story was a transition from the poem (**qasida**) which is characterized by an outpouring of emotion-or, more specifically, a single private outpouring, which neither goes far into nor penetrates the labyrinths of the human soul. The Arabic writer, in his «poetic» attitude to the short story, treats it as an easy art. Such an attitude makes him, in the end, unable to encompass the vast visionary experience which is part of Arab life today. Thus I ask that Arab writers attempt the more difficult art, that they not finish writing something in a few hours, or a few days, and imagine that they have accomplished a miracle of art. I want Arab writers to live with their characters, to struggle with them and argue with them, and through this to participate in depicting at least a part of that overwhelming process : the trans formation of our society. Furthermore, they should portray the constant intellectual interaction between writer and society. The novels of Balzac and Dostoevsky not only reflect their times, but express as well the influence of those times on the minds of two geniuses busy taking and giving with their age. For over ten years, yes, I myself wrote short stories. And although at 18 I had written some short stories, I came to neglect them and returned to the form again in 1946, when the first story in my collection **Arrak** (1956) was written. At the same time I wrote two short novels in English : the first entitled **Echo and the Pool**, and the second, **Passage in the Silent Night**, which I later translated into Arabic with the title **Surakh fi lailin tawil** (**Cry in a Long Night**). And yet even while I continued writing short stories, such as the ones included in **Arrak**, I came back to the novel in 1953, and began **Hunters in a Narrow Street**, in English, while at Harvard. I worked on it for three years, writing at the same time short stories in Arabic. However, when I finished the novel I felt I should either write novels or move to other literary arts, such as poetry or literary criticism.[2] If I haven't written a short story since,[3] it is because I feel that it no longer meets my needs. I must confess though that I have not written many novels either-with only five novels to my credit, one of them still in typescript.

• **Question** : Poet, critic, painter, translator, short story writer and novelist-do these diverse interests of yours cause you to branch out in different directions, or do they converge finally in unified creative vision ?

JABRA JABRA'S INTERPOETICS

AN INTERVIEW WITH JABRA IBRAHIM JABRA

JABRA JABRA'S INTERPOETICS : AN INTERVIEW WITH JABRA IBRAHIM JABRA (This interview first appeared in Arabic in Al-Jami^ca VIII : 4 (December, 1978). It was conducted by Najman Yasin, himself a writer. The translation was seen and approved by Jabra Jabra.)

• **Question :** You once said that the short story is an easy art. And yet you yourself have written a collection of short stories : **Arrak (ᶜaraq wa qisas ukhra).**[1] Do you think it was your earlier contentment with the easiness of the short story that led you to make this statement and finally to stop writing short stories ?

Answer : What I said is that the short story is an easy art in relation to the greater task of the novel. The story, that is, is an easy art if a writer imagines that the events and characters central to his story can be expressed in a limited number of pages. Which is, of course, a wrong assumption. The easiness here lies in the attitude of the writer towards an extremely complex artistic issue. If every Arabic short story writer handled the short story as did Maupassant, Chekhov, or Hemingway, for example, then we might have said that the short story writer had met

first sensuous meaning, and the memory of it, in the course of its use in a spiritual sense, and been endowed altogether with a spiritual meaning **(diese seine erste sinnliche Bedeutung und die Erinnerung an dieselbe beim Gebrauch für Geistiges nicht im Leben der Sprache selbst bereits verloren and zur geistigen Bedeutung aufgehoben hatte)».**

If not only the first meaning of a word, but even the memory of it is lost, isn't then the loss itself forgotten ? And if the «first» philosophical language was Classical Greek, a «dead» language, what then of philosophy's «first» word ? What about «Being» ?

What allows the Greek philosophers to proceed, what allows Hegel to «pick up» **(aufheben)** something that is lost, what allows him to speak philosophically, conceptually ? The concept, when the word is lost and this loss is lost, proceeds in speaking. If we must bid farewell to art and to philosophy as well, we should not forget the concept.

But, as Hegel tells us, all art ends in comedy. There, where the philosopher is left with his sad knowledge, the poet may laugh.

Steffen Stelzer
The American University in Cairo

FOOTNOTES

1. Franz Kafka, «The Top» in **Description of a Struggle**, trans. Tania and James Stein (New York, Schocken, 1958), pp. 205-6.
2. G.W.F. Hegel, **Encyclopedia of Philosophical Sciences in Hegel's Philosophy of Mind**, trans. W. Wallace and A.V. Miller (Oxford, Oxford University Press, 1971), Paragraph references refer to the German edition.
3. **Encyclopedia**, par. 572.
4. ibid., par. 572.
5. ibid., par. 573.
6. G.W.F. Hegel, **Aesthetics**, trans. T.M. Knox (Oxford, Clarendon, 1975), p. 22.
7. ibid., p. 16.
8. ibid., p. 55.
9. ibid., p. 967.
10. ibid., p. 206.
11. ibid., p. 971.
12. Hegel was not alone in the history of Western thought in encountering this difficulty. In Aristotle's **Poetics** there are traces of it, in his fruitless attempt, for example, to find a name for these old poets.
13. **Aesthetics**, p. 972.
14. ibid., p. 304.
15. ibid., p. 300.
16. ibid., p. 354.
17. ibid., p. 354.
18. ibid., p. 1002.
19. ibid., p. 306.
20. ibid., p. 306.
21. ibid., p. 404.

ticular manoeuvre commands not only the whole of Hegel's scheme of the forms of art, but the history of the different arts as well. The concept itself, however, is the movement of the spirit and therefore of «Occidental Metaphysics». What of this «concept ?»

Most striking in the reading and rereading of Hegel's **Lectures on Aesthetics**, and especially of the sections on **The Image**, on **Metaphor**, and **Speech**, is the obsessive recurrence of two words : **fassen** and **begreifen**. These two words illustrate Hegel's treatment of «the literal» and «the metaphorical», or «the figurative» meaning of a word. Hegel knows of two kinds of «figurations» (**Verbildlichungen**) : the «proper» and the «improper». Let me quote three examples of these « figurations» :

1) «the latter is the case (that the word is used only in its «improper» meaning), e.g. with symbolic expressions in speech, with words like **fassen, begreifen, schliessen**, and so forth». (German in the English text).[19]
2) «In the first place, every language already contains a mass of metaphors. They arise from the fact that a word which originally signifies only something sensuous is carried over into the spiritual sphere. **Fassen, begreifen,** and many words, to speak generally, which relate to knowing, have in respect of their literal meaning a purely sensuous content, which is then lost (**verlassen**, left) and exchanged for a spiritual meaning, the original sense being sensuous, the second spiritual».[20]
3) «If, for example, we are to take **begreifen** in a spiritual sense, then it does not occur to us at all to think of a perceptible grasping by the hand».[21]

Fassen, begreifen, Begriff : to grasp, to grasp at, the grasping at, the concept.

Why this constant recurrence of the same examples, in terms of «knowing», in talking about the word ? On the one hand, the concept marks the whole of Hegel's philosophy. On the other hand, however, it increases the suspicion that in this repeated effort at grasping there is something slipping away, getting out of hand. Even, if we concede that the word **be-greifen** means «to grasp at», a grasping which never intends to hold, which only touches, there remains this unknowable, unavoidable **miss** that grasping itself cannot remove.

It is almost impossible to decide as to the literal or the metaphorical meaning of these words, just as it is impossible to say, «whether a word which looks entirely pictorial, depictive (**schildernd und veranschaulichend**), and illustrative has not already in the life of language lost its

Hegel, a moment when symbolism becomes conscious of itself, and this moment of symbolism proper or «the complete example of the thorough elaboration of symbolic art, both in its special content and in its form, we have to seek in Egypt; Egypt is the country of symbols, the country which sets itself the spiritual task of the self-deciphering of the spirit, ... For this reason the Egyptians, amongst the people hitherto mentioned, are the properly artistic people».[16]

This, then, was the beginning, but no more than the beginning. The Egyptians sought to reach the «self-deciphering of the spirit» without actually attaining it. «The problems remained unsolved, and the solution which we can provide consists therefore only in interpreting the riddles of Egyptian art and its symbolic works as a problem that remained undeciphered by the Egyptians themselves».[17]

Does the solution consist in leaving the riddle unsolved ? Was it really left unsolved ? Was this the only solution ? Or was this «solution» based on another, more fundamental one ? The country, the land of riddles, was Egypt, and this country gave birth to a specific figure that was **the** symbol, the riddle itself, namely, the **Sphinx.** Yet the riddle of riddles was not solved by an Egyptian, but by a Greek, by Oedipus. The answer to the riddle that was the Sphinx, was «Man». And the riddle fell. «Egypt», here, is one particular country (land) in what Hegel calls the «Orient», or, more expressively, the **Morgenland.** This division of the world into «East» and «West», into «Morning-Land» and «Evening-Land», derives from a particular **and** absolute symbolism, the symbolism of the sun. The decision itself and the assigning of the respective roles to Orient and Occident in the development of the spirit was not made in either of these two «lands». It was made **in-between,** more specifically, from one of the two sides, **by extrapolation.** What is called «Orient» **and** «Occident» is the **result** of a philosophy, of a particular and absolute philosophy. It performs a movement, whereby one of two moments ascribes itself to another, a third, which is outside the opposition. This third «excluded» and exclusive moment describes the other two **as** in opposition.

An example illustrates what Hegel calls «figuration» **(Verbildlichung)** in the proper sense : «If, for instance, we say 'the sun' or 'in the morning', the meaning is clear to us, although there is no illustration **(Veranschaulichung)** of the sun or dawn. But when the poet says: 'When in the Dawn Aurora (Eos) rises with rosy-fingers', the same thing is expressed, but the poetic expression gives more, ..»[18]

It is unnecessary even to mention the poet's country. He is the poet of an antique land that Hegel excluded from early symbolism. This par-

How then, according to Hegel, does the «first poetry» appear ? It appears (as) «figurative», i.e. it is figurative **and** it appears figuratively. Something in this «first poetry» is not quite graspable, or graspable only figuratively. Its reticence, however, cannot be said to lie in poetry itself. What poetry **itself** is, only the concept can tell. The complication, therefore, must lie in the concept, in its specific way of grasping. There seems to be something in poetry that allows of a concept, and **at the same time** leaves the grasping mind with only a figure. Hegel's philosophy, taking momentary note of this small gap that opens in the concept itself, loses its breath. Yet, having noticed, it «at once» goes on.

What is so frightening about this moment ? Or rather, why is this moment so frightening ? «To define the poetic as such (**das Dichterische**) horrifies nearly all who have written about poetry (**Poesie**). And in fact, if one begins to talk about poetry (**Poesie**). as an imaginative art (**Dichtkunst**; sic !) without having previously examined what art's content and general mode of representation is, he will find it extremely difficult to look for the proper essence of poetry (**des Dichterischen**)».[11] Indeed, the horror seems to be «the poetic as such», or, in Hegel's language, the **Dichterische** itself. The anti-horror, then, is art itself, the **concept** of art, that is, with its «proper essence».[12] Here we are led to consider the word itself. The word serves best the aims of the spirit because it is the «most figurative (**das bildsamste**,most apt for figuring) material belonging immediately to the spirit and most capable of grasping the interests and movements of the spirit».[13] In asking about this «figure», then, we approach the core of the problem.

The first form of art — Hegel sometimes calls it «pre-art» — is the **symbolic**. Is it possible, then, that the first word of art was also symbolic ? The symbol, according to Hegel, «makes» «the beginning of art». It is the first «making» (**poiësis**), it «introduces art to itself». It belongs, historically, essentially, to the «Morning-Land» (**Morgenland**). It is a sign[14] relating an expression to a meaning. The meaning is not immediately given, but only «signed to», **pointed towards**. Both expression and meaning must, however, correspond in one characteristic feature.

In terms of the movement pervading all three forms of art, the specific role and place of the symbol can be described by saying that here «the idea still **seeks** its genuine expression in art». This in turn means that «the idea is in itself still abstract and indeterminate».[15] The place of the symbol must, according to Hegel's concept of history, correspond to a specific place on earth and a specific moment in history. There is, for

forms. Here, however, the material is of a different kind. It is, so to speak, less opaque, more transparent than the material of the other arts. For this reason, poetry, less bound by its own material, can be called «the universal art ... its material is phantasy itself». This, in turn, is «the general basis of all particular forms of art and of the particular arts».[9]

Another reason, besides the material, for ascribing this priority to poetry is its means, namely language, or more precisely, speech, with the word as its basic unit. I wish, however, to stress the fact that the word here is not primary. It is at times referred to as «just a means», or «just a sign». This secondary role of the word, together with its unparalleled appropriateness for «making known» the primary, the spirit, allows for Hegel's particular development of the concept of poetry. It will lead us to some questions concerning this concept, or rather, concerning the possibility for conceiving (of) poetry.

Hegel's development of the concept of poetry works from the following three aspects : a) The poetic consciousness (Auffassung, grasp), b) the poetic work, and c) the poetic subjectivity (the poet). The development of poetic consciousnesses leads, in turn, to a three step division of poetic «consciousness»,in terms of the philosophico-historical unfolding of poetry. There is a «first poetry», where the «power of expression, the creation of language» itself is the main concern.[10] (Note that the German word for «power», Macht, recalls the standard translation of the Greek poiësis as «making», machen). This «first poetry» is figurative, but not yet completely formed, not yet 'figured out'. The second step is marked by prose-consciousness. Here it is not the image, but «meaning as such», that stands in the foreground. Prose is characterized by «accuracy», «unmistakable definiteness», «clear intelligibility». Its language is «literal». The third step consists of a poetry that is now fully developed, a second poetry growing out of prose-consciousness and uniting it with «first poetry».

For two reasons, I should like to focus upon the first of these three steps. First, the circular movement of the whole development : we learn from the beginning about the end. The second reason lies in a certain complication that seems to afflict this first step. To find out about this «first poetry», one must reconstruct, that is, read and reread. Yet, if the «first poetry» should be unwritten, can we then hope to understand, to grasp it ? Isn't this an obstacle to our forming its concept ? Perhaps not. Although we can read without speaking or hearing what we read, it is nonetheless possible to hear the sounds behind the letters. This reconstruction is itself a way to make appear.

replies : «We called the beautiful the **Idea** of the beautiful. This means that the beautiful itself must be grasped as Idea, in particular as Idea in a determinate form, i.e. as **Ideal.** Now Idea as such is nothing but the concept, the real existence of the concept, and the unity the two». It is important to note that in Hegel's first «common idea of art» the theme of conceiving, conceiving art as a nature for us, has already been announced. Here, in the idea of the beautiful as such, it has come into full bloom. The concept is triumphant in this triad, «for in accordance with its own nature, it is this identity implicit already» in the beginning.[7]

Speaking of art in terms of beauty, then, implies three things :
a) it cannot be «natural» beauty because what we describe thus is only beautiful **for us** (nature in and for itself cannot be called «beautiful»), b) «beauty» implies the representation of something in **sensuous figure,** and c) «beauty» implies that this respresentation is of no use; i.e. of no use for anything but itself.

This «something», this «self» of beauty that art has to represent, touches art's innermost nerve : «Art's vocation is to unveil the **truth** in the artistic form of sensuous configuration, to set forth the reconciled opposition (of the world of the senses and the world of the spirit), and so to have its end and aim in itself, in this very setting forth and unveiling».[8]

At this point, when the concept of art has been unveiled and yet veiled again, we should describe the distance travelled by the forms of art in order to come at last into their own. Their own end, that is. I propose, however, in circular fashion, to move forward to the end of all arts, to the «highest» art, namely poetry, and in so doing to reach the beginning of art itself.

POETRY

In a hierarchy that starts with architecture, sculpture, and painting, as **outward** objective forms of the spirit, and is continued by music as an **inward** subjective form («the inner as such for the inner sense»), the highest art is poetry, the art of speech, or more correctly, «the speaking art». This third form of the spirit is, not surprisingly, the «**totality** which unites in itself, in the province of the spiritual inner life and on a higher level, the two extremes, i.e. the **visual** arts (**die bildenden,** the figuring, imagining arts) and music». We notice that even here this unification is analogous to the unity of image and sound in the word. But then unity, as always with Hegel, is a unity slightly off-balance : one of the two terms predominates. Here it is the **image**, or the figure. We will see what this means for the beginning of art.

Poetry then, if it is an art, must obey the concept of art in all its

of dry and lifeless erudition. What then of Hegel's own philosophy ? An important difference distinguishes «looking back» and «understanding conceptually». The particularity of Hegel's dialectics, that is, lies here in the fact that it supersedes even this, his own philosophy and raises it into the life of the spirit, or into the concept itself. It does not just look at it, rather it recognizes philosophy itself as one of the movements of the spirit. In this sense, it can be said that, with Hegel, philosophy has recognized itself; that it has, in this recognition, come to an end and given way to the concept. Words like art, religion, and philosophy, are now concepts like any other concept and, therefore are open to scientific, historical investigation. If, however, the truly philosophical impetus has been carried over into the concept, then it is this concept itself, or this conception, which from now on must be the focus of our attention.

ART

Let us attempt to take a look at Hegel's concept of art. Its presentation cannot follow the line of usual «Aesthetics», since this would imply, in Hegel's words, a thoughtless, merely outer description of art. The concept must be developed through a «Philosophy» of art, i.e. a philosophy of the beautiful. This philosophy, in turn, can be neither strictly «scientific», in the sense of a history of art, nor can it be an **abstract** philosophy of art which, dealing with abstract beauty alone, would leave out of consideration the specific work of art. «The philosophical concept of the beautiful ... must contain reconciled within itself, both the extremes which have been mentioned, because it unites metaphysical universality with the precision of real particularity».[6]

Hegel's development of the concept of art can be roughly divided, once again, into three steps :

1) The Idea of Art (or : the Beautiful) : the **Ideal.**
2) The Development of the Ideal into the **Particular Forms of Art** (Symbolical, Classical, Romantic).
3) The particular «Arts» in each of these three forms.

Starting with what he calls «common ideas of art», Hegel mentions first that art is not nature. Nature, that is, being essentially for itself and in itself, art can be linked to nature only if we **conceive** of a nature, as it is **for us**, characterized by «life», «regularity», and «harmony». Second, art is essentially **for man.** It is taken from the «sensual», for his «sense». Finally, art is an end, or aim, in itself. It is not an imitation of nature nor does it serve purposes that lie outside of its own realm. It, therefore, cannot serve moral improvement.

What then, it might be asked, taking into account these common ideas and their dismissal, is the **Concept of the Beautiful as such** ? Hegel

In outlining Hegel's concept of art, it is necessary to start with what the English translator of Hegel calls «the bones of his aesthetics». These are to be unearthed in the third volume of his **Encyclopedia of the Philosophical Sciences,** entitled «Philosophy of the Spirit; the Absolute Spirit».[2]

The spirit, according to Hegel, manifests itself in, or rather through, the world in three forms : A. Art, B. Revealed Religion, C. Philosophy. The movement of these manifestations describes a circle. In the beginning, **art** comes about through the dispersal of the substantial content of the spirit into many self-sufficient figures. This dispersed content is then united in simple spiritual intuition. It is now understood as one, as **totality,** yet a totality that remains on the level of simple intuition and cannot claim the status of conceptual understanding. This spiritual intuition is **religion.** The task of raising religious intuition into self-conscious thought belongs to philosophy. The philosophical knowledge is «therefore the **concept** of art and religion as recognized by thought. In this concept what differs in content is recognized as **necessary**, and what is necessary is recognized as **free**».[3]

From its very beginning, Hegel's presentation of the concept of art shows art as something that philosophico-historically has already come to an end. Once art is recognized by thought, once there exists something like a **concept** of art, art is superseded and taken into **(aufgehoben)** thought : «if the perfect content has been perfectly revealed in artistic shapes, then the more far-seeing spirit rejects this objective manifestation and turns back into its inner self. This is the case in our time. We may well hope that art will always rise higher and come to perfection, but the form of art has ceased to be the supreme need of the spirit. No matter how excellent we find the statues of the Greek gods, no matter how we see God the Father, Christ and Mary so estimably and perfectly portrayed : it is of no help; we bow the knee no longer».[4]

What has been said about art must in turn apply to religion, as a specific form of consciousness, as well. Finally there is no reason to exclude philosopy itself — a certain philosophy, at least : «This movement, which is philosophy itself, finds itself already completed, when philosophy grasps in the end its own concept, i.e. when it only **looks back** on its own knowledge».[5]

Art and religion, once recognized by thought, may still be found, may still be objects of admiration or objective investigation, but they have lost their «force». The spirit does not speak any longer through them. Philosophy, in turn, has become a matter of schools and scholars,

no way to approach this subject from a metalinguistic point of view. We cannot deal with it by using a second, higher language, and this for two reasons. First, it is quite clear that a metaphysical system which would speak «metalinguistically» can only be transcended by still another language turning this first system itself into an object with an «object-language». This operation, however, disregards the specifically philosophical quality of the language. Second, the metalinguistic approach is based on the possibility of a second language **outside** or **beyond** the first one which is independent of it. But if our «object» here is «the concept» and if «the concept» is the movement of the spirit, then there is no outside (and no inside) that is **not** conceptual. Thus it is impossible with philosophical texts to adopt a so-called scientific approach, if by «scientific» we understand «metalinguistic». We have to look for a way to speak with the concept, and not just speak about it. In endeavouring to do so we shall take into account :

I. The Hegelian Concept of Art; Symbolic Art
II. The Art of Poetry
III. The Word and the Concept

In beginning, let us consider a text which was written about a hundred years after Hegel. Its author is Franz Kafka, its title **The Top** :

> A certain philosopher used to hang about wherever children were at play. And whenever he saw a boy with a top, he would lie in wait. As soon as the top began to spin the philosopher went in pursuit and tried to catch it. He was not perturbed when the children noisily protested and tried to keep him away from their toy; so long as he could catch the top while it was still spinning, he was happy, but only for a moment; then he threw it to the ground and walked away. For he believed that the understanding of any detail, that of a spinning top, for instance, was sufficient for the understanding of all things. For this reason he did not busy himself with great problems, it seemed to him uneconomical. Once the smallest detail was understood, then everything was understood, which was why he busied himself only with the spinning top. And whenever preparations were made for the spinning of the top, he hoped that this time it would succeed : as soon as the top began to spin and he was breathlessly running after it, the hope would turn to certainty, but when he held the silly piece of wood in his hand, he felt nauseated. The screaming of the children, which hitherto he had not heard and which now suddenly pierced his ears, chased him away, and he tottered like a top under a clumsy whip.

بكثافة الصور والثانية بدقة المعنى وسلامة اللفظ والثالثة تجمع بين المرحلتين السابقتين .

وأخيرا يشير الباحث إلى أن إدراك الشعر فلسفياً لن يتم إلا عند إكتمال الوعي به من خلال توحد شعرى – فلسفي كما حدث عند هيجل . وهذا ينذر – أو يُبشر – بإنقضاء الفلسفة كعلم وبدايتها كفن ، وهذا بدوره يعنى إنتهاء الإنفصام القائم فى المعرفة بين المفهوم والشعر .

A LAST ATTEMPT TO GRASP POETRY

It is an altogether reasonable endeavour to inquire into the meaning of concepts which played or still play a dominant role in the poetics of historically or culturally differentiated modes of thought. It may be even more desirable to illuminate the different meanings these concepts have acquired in passing from one historical epoch or culture to another. The possibility of such an enquiry is, however, based on two presuppositions : first, that there is something like an undivided force which carries these concepts, a force which persists, itself unharmed, through growing and decaying ages and cultures, and perhaps even brings about what is divided and compared under the name of «historical epoch» and «culture»; and second, that this numinous «force» makes itself known, that we are able to grasp it, to understand it.

If we are searching for a systematic way of presenting and developing these two presuppositions, we certainly, in a sense inevitably, turn to the philosophy of **G.W.F. Hegel.** In Hegel's philosophy, what we called «force» is **the Spirit;** its graspability, i.e. its propensity to be grasped **as well** as this grasp itself is the «movement of the spirit», or **the Concept.**

In that these notes propose to take some steps in the enquiry, not into different concepts of poetry, but into the very possibility of finding **a concept** of poetry, they necessarily rely on Hegel's philosophy. It is, however, impossible to give a full account of this philosophy here. On the other hand, to rely upon such well-known labels as «speculative dialectics». «idealism». or «influence on Marx» would only confuse rather than help. Let us then acknowledge the embarrassment of the situation. It lies, as will become more obvious, at the very heart of our topic.

To focus upon the central role of **the concept** in Hegel's philosophy and its implication for the possibility of establishing something like **a theory** of poetry, i.e. a conceptual description of poetry, may be embarrassing in yet another and probably more decisive sense. There is

A LAST ATTEMPT TO GRASP POETRY

NOTES ON HEGEL'S LECTURES ON THE PHILOSOPHY OF ART

STEFFEN STELZER

• محاوله أخيره لفهم الشعر :
ملاحظات حول فلسفه الفن عند هيجل

مفهوم الشعر كما يشير الباحث شتيفن شتلزر – مصطلح يجمع بين ضدين : لكلمه « مفهوم » وهي تدل على الإبانه والإيضاح ، ولكلمه الشعر وهي ترتبط جوهريا باللغز والرمز . وعليه فالتعريف بمفهوم الشعر عند هيجل يتطلب إستخدام المتناقضين : المفاهيم الفلسفيه والصور الشعريه ، أى الكشف والستر فى آن واحد .

مستعيناً بحكايه رمزيه لكافكا من ناحيه ، ومن ناحيه أخرى محللا لمنطق هيجل الفلسفى (تجلى الروح فى الفن والدين والفلسفه ، ومستويات الفن : التصويرى والموسيقى والشعرى) يتوصل الباحث إلى التناقض الجدلى بين مفهوم «المفهوم» وجوهريه الشعر وعليه إستحالة الإحاطة بالشعر عبر لغه فلسفيه صرفة .

يرى هيجل أن الشعر أعلى مستوى للفن لأنه يجمع بين الصور والموسيقى . أما مادته فهى اللغه أو الكلمات التى تمثل الوسيط ودورها هو الكشف عن الروح . وهيجل يميز بين ثلاث مراحل فى الشعر . فيرى أن المرحله الأولى فى الشعر تتصف

what is intended in addressing the masses may not be very close to the truth, since one has to aim at the comprehension of the lowest among them.

Avicenna reserves the ideal prose style to written discourse, that of letters and especially that of the noble and lasting records of magistrates. It is a style whose words are neither strange nor mean, but familiar with an agreeable admixture of the usual figures, a touch of strange terms, and some rhythm, all working together to achieve persuasion (al-Khatába, pp. 232-236-the end of Aristotle, chapter xii).

In retrospect, Avicenna's view of prose style becomes disarmingly clear. It is the artistic tool whose aesthetic devices rhetoric shares with poetry. When its art is mastered, that is, philosophically secured, as has just been demonstrated, it becomes indeed a powerful tool, serving rhetorical and ultimately philosophic ends.

Husain Haddawy
University of Nevada

FOOTNOTES

1. Avicenna', **al-Shifá**, : al-Mantiq: al-Khatába, ed. Muhammad Salim Salim. (Cairo, 1954), p. 219. All subsequent references are to this edition.
2. **Ibid.**, pp. 1-2.
3. Avicenna, **Poetics (al-Fann al-Tási^c min al-Jumla al-'ulà min Kitàb al-Shifá')** in Abd al-Rahmàn Badawi, **The Art of Poetry (Fann al-shi^{c}r)**. (Cairo, 1953), pp. 161-162.
4. Aristotle, **Rhetoric**, trans. Rhys Roberts in **Rhetoric and Poetics**, ed. Friedrich Solmsen (New York, 1954). All subsequent references are to this edition.
5. Avicenna, **al-Khâtàba**, pp. 81, 224.
6. **Ibid.**, pp. 201, 216, 224, 225.
7. Aristotle, **al-Khatàba** : al-Tarjama al-^{c}Arabiyya al-qadima, ed. Abd al-Rahmàn Badawi (Cairo,) p. 184.

informative statement is pleasing by its information, while quaint is by its quaintness displeasing (al-Khatába, pp. 226-228-the end of Aristotle, chapter ix).

He then deals with three more such types of statement, metaphor, antithesis, and actuality. One pleasurable metaphor is to attribute the action to a property of the subject rather than to subject itself, especially when that property is the cause of the action, as for instance by saying «old age performs good deeds,» instead of saying «old men perform good deeds.» Furthermore, to be pleasurable, metaphors should be neither mixed nor far-fetched, for they would invite scrutiny, and the scrutiny of art is detrimental to its effect, while the scrutiny of the difficult, as well as the silly, leads to contempt. The best is that which is understood by the educated without undue perusal, such as the metaphor containing antithesis or the one whose two terms are in complete resemblance, or the one which depicts the subject graphically so as to make it stand before our eyes (al-Khatába, pp. 228-230-the end of Aristotle, chapter x).

Avicenna then proceeds to list other rhetorical figures or types of metaphor, such as personification, epigram, riddle, witticism, simile, and proverb, whose function is to communicate information to the understanding. Here he contradicts Aristotle by maintaining that hyperbole does not belong to this category, since all it communicates is a lie. It is this function of metaphor which determines its form, namely, that it should be neither farfetched nor too obvious. Close resemblance is the benefit metaphor shares with philosophy. Yet for all this avowal, Avicenna continues to underplay Aristotle's emphasis on the philosophical form and function of metaphor. While Aristotle raises it to the level of philosophy, Avicenna treats it as a subordinate tool (al-Khatába, pp. 230-232-the end of Aristotle, chapter xi).

(D) TYPES OF STYLE

He finally closes the commentary with a discussion of the style appropriate to each type of discourse. The written should adhere scrupulously to the expression of meaning; the spoken, with more latitude, is open even to dissimulation, for what is not read is forgotten and is therefore not subject to rational verification. Furthermore, the style varies according to the type of audience. The larger the crowd, the more the need for information and the less for persuasion, for convincing the rabble is easy, whereas securing the assent of the elite is hard. Thus those used to addressing public assemblies from the pulpit, where dissimulation is more useful, are not as successful with smaller groups. For

Greeks, however, have not been available to us, and are therefore of no help today. The Arabs, on the other hand, have their rules of approximating prose to verse, namely five : (1) by making the hemistiches or clauses equal in length, (2) by making them equal in the number of single terms, (3) by making them equal in the number of words and letter, (4) by making their long and short syllables symmetrical, (5) by making their syllables analogous. The use of rhymed endings as such does not in itself pertain to rhythm. A peculiarity of the Arabs, it is, however, very effective in prose (al-Khatâba, pp. 221-225-the end of Aristotle, chapter viii).

Avicenna's treatment of prose rhythm is significant in that it specifically reveals his mediating position between Aristotle and traditional Arabic rhetoric. For the five rules or ways of achieving prose rhythm are simply five of the many rhetorical tropes listed in many treatments of the **badi^c** as ornaments of style. Yet Avicenna views these very same ornaments with strict Aristotelian functionalism. Their main function, as in the case of other rhetorical devices, is not merely to adorn and charm, but to help express the meaning and persuade the listener.

In exactly the same way he comments on Aristotle's discussion of sentence types, which he views as a continuation of the consideration of rhythm, with additional functional tropes, which are again the tropes of traditional Arabic rhetoric. It is mentioned in the first teaching, he says, that a statement should be divided into members or hemistiches, each of which, being incomplete in itself, hearkens to the member which follows it and concludes the meaning. There are various types of related members : (1) **muqassimât** which are the basic parts or divisions of a given meaning, (2) **muqâbilât** which are antitheses, (3) **mudâfi^cât** which deviate in length and brevity from a pre-established order, (4) **musâri^cât** which begin or end in similar sounds (**saj^c**), at times by repeating the same words (**takrir**), at other times by repeating a word with the same sound and a different meaning (**tajnis**). Such an expression is pleasurable, easy to discern, and easy to remember, because it contains members or measures, and measures are easy to remember. The repeated or rhythm connectives should be neither so far apart as to erase the imaginative effect of the preceding rhyme, nor too close. Nor should they be dissimilar nor disproportionate. Moreover, the numbers should be moderate in brevity and length. The curt flits by the mind unnoticed, while the long is so wearying that its end forgets its beginning. The long is boring, the curt contemptible. Having indicated some of the epistemic dynamics of rhetorical tropes, Avicenna concludes by affirming that the

and force them to believe. In sum, the soul of the audience becomes the soul of the speaker.

It should be noted that Avicenna's conception of propriety here does not in principle contradict his earlier view of it as adherence to the precise expression of meaning. There, it is appropriateness to the first means of persuasion, argument, while here it is appropriateness to the other two, the arousal of emotion and the evincing of character. In both cases, it is a means or an art serving the rhetorical end. Indeed, he says, style, when its art is mastered, has a great power, for it can achieve what meaning alone cannot achieve, because of its power of imaginative projection which disposes the soul to submission and assent. Just as the display of feelings and moral attitudes in a person's mien produces in us a corresponding reaction and a conviction in their veracity, so does the linguistic expression of such feelings and attitudes. Again, as in all matters, the general principle prevails, namely, that there is an opportune and inopportune occasion for the use of such expressions. In fact, on occasion, it is even appropriate not to maintain propriety, lest the expression appear artless, naive, and homely. For instance to make the soft harsh and the harsh soft is to bolster the intended meaning with the charm of art. Avicenna concludes by observing that the ancient poet knew so well the propc and effective use of emotional language, particularly the use of compound, strange, and invented terms that he often assumed the position of a prophet, whose statement was believed, whose judgment was accepted, and whose prophesy was followed, when he declared himself in such a style (al-Khatába, pp. 219-221-the end of Aristotle, chapter vii).

Avicenna goes on to deal with rhythm, again not as an ornament meant to charm the imagination, but as a device designed to enhance the comprehension of meaning. From the outset he cautions that regular meter which produces a pleasurable sense of wonder in poetry, is artificial and affected in prose. It arouses the attention of the listener as he hastens to grasp the intended meaning, before the statement is completed, and therefore no longer receives that meaning with pleasure, since he knows it already. On the other hand, disconnected unrhythmical prose is unpleasing, because it does not indicate the continuity or ending of propositions, be they declarative or otherwise, such as apostrophe, exclamation, or interrogation. Such indication or rhythm is best found in the hemistiches (masári^{c}) of rhyming prose (asjá^{c}) when they approximate but fall short of regular meter. In addition, it is achieved by accents and time intervals. Avicenna adds that prose rhythm is dependent on the linguistic conventions of a given people. Those of the

number. Finally, one should avoid the excessive use of connecting words, interpolations, and substitutions, in order to make the expression natural and clear (al-Khaṭàba, pp. 213-216-the end of Aristotle, chapter v).

(C) DEVICES OF ELEVATED STYLE

Avicenna then proceeds to deal with the section treating the devices which lend elevation to style. He has so far commented on sections whose main topics coincide with the favorite topics of traditional Arabic rhetoric, such as adornment, stylistic virtues and stylistic faults, the metaphor, the simile, and linguistic purity.. Yet when he encounters another section on elevation, he construes it as a treatment of yet another favorite topic of Arabic rhetoric, conciseness and discursiveness. Both qualities, he says, can be effective. Conciseness is achieved by the substitution of a single name, metaphor, or simile for the description of a thing. In the case of discursiveness, on the other hand, description replaces the single name, particularly when one wishes to embellish or avoid a shocking term as for example by saying «the blood of woman,» instead of «menstruation.» Conciseness is achieved also by avoiding unnecessary connectives, as well as by avoiding the practice of designating something by referring to qualities it does not possess. Such usage is imprecise and oblique, and should be employed in places where the plain word is shocking. They may be guardedly and sparingly, if ever, allowed in some types of prose and verse, such conventional Arabic types as praise, satire, advice, complaint and plea (al-Khatába, pp. 216-218-the end of Aristotle, chapter vi).

The appropriate and effective style, declares Avicenna, is that which makes the intended meaning understood as well as imaginatively perceived. For example, when we say of a person, «filthy» instead of «vicious,» we are able to designate the fault in question as well as to arouse disgust. Such expressions should, however, be moderate. The appellation should not be so exaggerated as to become a manifest lie, nor so feeble as to lose its effect. For every subject requires its own appropriate expression, that which is neither too low for elevated matters nor too high for lowly ones.

When the orator wishes to arouse an emotional or moral reaction, the use of emotional and moral terms is very effective. Thus words which demean and disgrace are good for arousing anger, and words which imply disgust for indecency are good for arousing loathing for vice. Such terms sway the souls of the audience, attract them to assent,

(B) THE FAULTS OF STYLE

Having discussed the virtues of style, he turns to its faults : (1) the use of compound terms which combine vague, non-specific, and non-essential characteristics of a thing, and thus fail to define, depict, or indicate the thing, as for example calling the sky «the multi-faced»; (2) the use of strange and invented terms; (3) the use of long, ambiguous or hackneyed epithets, or the use of imaginative poetic terms. Such poetic expression, Avicenna says, is much favored in the rhetoric of our time, as an eloquent prose designed merely to dazzle the people, not, as it should, to achieve conviction, for it deviates from what is customary, familiar, and agreeable. The taste for such a style prevails among the presumptuous; the wise favor a style which, although somewhat poetic, is clear in expression, agreeable in meaning, and moderate in metaphor; (4) the use of metaphors inappropriate to prose, such as those which are far-fetched, exaggerated, mean, ludicrous, and unbecoming (al-Khatába, pp. 209-212-the end of Aristotle, chapter iii).

The simile functions like the metaphor, but whereas the metaphor makes the thing something else, the simile makes it like something else. Commenting on Aristotle's statement that the proportional metaphor must always apply reciprocally to either of its co-ordinate terms, Avicenna interprets it to mean that when two metaphors are applied to two things together, they should be analogous. Aristotle's statement that if a drinking bowl is the shield of Dionysus, the shield may fittingly be the drinking bowl of Ares is altered by Avicenna to read if one refers to Venus as holder of the cup, one should refer to Mars as holder of the spear. One may account for these differences between Avicenna and Aristotle by tracing them to the old Arabic translation; however, a more significant reason is at work here, as the respective examples attest. Aristotle conceives of metaphor as transformation, Avicenna, as juxtaposition. In explaining his example, Avicenna says that the two metaphors are analogous but different, representing two things which, while similar in one aspect, are different in essence. One may say that here Aristotle is more metaphorical in his conception of metaphor, while Avicenna is more logical (al-Khatába, p. 212-the end of Aristotle, chapter iv).

Avicenna proceeds to deal with linguistic matters. Language should be pure, correct, and free from grammatical errors which weaken and spoil the expression. Furthermore one should : (1) observe the proper use of connectives, (2) avoid the use of vague and general words in metaphors, (3) avoid ambiguous words, (4) observe gender, (5) observe

meaning reveals the same basic differences between Aristotle and Avicenna, the first content to let rhetoric perform its own special function, which is popular persuasion, the second uneasy that rhetoric, while related to demonstration, both being branches of logic, is more akin to poetry, especially in that they both share the art of style as a potent but dangerous instrument. To be sure Avicenna is careful to adhere to the substance of Aristotle's text, but the difference in emphasis reveals a difference in idea and attitude. Thus while Aristotle repeatedly refers to the stylistic devices treated in the **Poetics** as applicable to rhetoric, Avicenna repeatedly cautions against their misuse. Furthermore, Aristotle extols the metaphor as a great instrument of rhetorical persuasion, since it lends style at once both clearness and distinction; Avicenna, while aware of its virtues, refers to it as a touch of spice. Even the value of appropriateness is understood differently by the two. For Aristotle, appropriateness, which is to make style both clear and elevated, ultimately means rhetorical effectiveness, that is, persuasion; for Avicenna, though equally aware that persuasion is the function of rhetoric, appropriateness means adherence to the precise expression of meaning, an expression in which elevation, or rather adornment, is an aid to persuasion. The first treats style from the point of view of the practical rhetorician, the second, from the vantage point of the legislating philosopher.

Continuing his treatment of embellishment, particularly metaphor, Avicenna says that metaphor may be constructed by using a familiar or a strange term, or by using the middle term, which is neither too familiar nor too strange. In any event, it should, like the coined term, suit its subject, for what graces an old man does not adorn a young man. Thus to depict a thing or name a nameless thing, the metaphorical term must be borrowed from a corresponding genus, and from a subject that is agreeable, commendable, and familiar in current usage. Metaphors, like epithets and diminutives, modify the meaning, and accordingly vary in effect and effectiveness. For example, to compliment the beloved's fingertips as «rosy,» is better than «red,» or especially «crimson,» for to refer to red as «rosy» is to conjure to the imagination the beauty and aroma of the rose, an effect never attained by saying «red,» a neutral term which does not in itself imply praise or preferment. On the other hand, the reference to «crimson» conjures to the imagination the image of the filthy worm. Here Avicenna modifies Aristotle's examples and goes beyond him in analyzing the dynamics of the aesthetic response (al-Khaṭába, pp. 205-208-the end of Aristotle, chapter ii).

elevation in language, he is, unlike him, very distrustful of its moral and intellectual pitfalls. Significantly, he often uses the term embellishment for what Aristotle calls elevation. By doing so, he seems to be following the traditional Arabic treatments of the **badi^c**, with their emphasis on ornament, but by doing so in this context he is in fact able to signal his divergence from their position. While Aristotle is content to let rhetoric perform its specific practical function, Avicenna proscribes it, because it is not demonstration.

Yet he is aware of its usefulness and of the power of stylistic embellishment in it. Thus he goes on to discuss the means and devices which adorn language and consequently make it more effective. Language is rendered graceful by means of figurative alteration (**taghyir**) which is accomplished by referring to a thing with a word borrowed, exchanged, or likened to a word denoting another thing. Since words function as signs revealing meaning, they should in some way be beautiful in order to add to revelation the charm of imaginative representation (**takhyil**), a term which Avicenna reserves for the process of poetic imitation. This is accomplished when the expression is neither mean nor too elevated for the subject. Such a middle expression, which is above the vulgar language, without being distastefully affected, is called the appropriate style. To maintain this effective appropriateness, Avicenna repeatedly cautions, the orator should, in using poetic devices like metaphor and other figurative terms, be careful to maintain the necessary distinction between poetry and rhetoric. What is fitting in one may be detrimental in the other, for rhetoric is designed for persuasion and assent, while poetry is designed for imaginative representation and response. Metaphor owes its charm and effectiveness to the feelings of wonder and surprise it arouses and to the feelings of respect, veneration and awe that follow, just as in real life when seeing strangers, one responds with an attentive respect, a respect one does not accord to familiar people. Metaphor is a useful luring device, particularly successful with those who can be persuaded only by mixing with argument the deception of imaginative representation, like mixing foods to improve their flavor. Metaphor is like spice, and like spice, it should be used sparingly, for it is not an essential element or principle in rhetorical expression. The first principle is that it must consist of the regular and proper terms for things, with metaphors, strange words, invented words, and similar poetic devices as useful additions. The best is the middle expression, that which consists of familiar and appropriate terms, in short, that which is a precise expression of meaning.

This repeated philosophic insistence on the precise expression of

ciates with it, or in order to arouse in the hearer the feeling related to that tone, be it the feeling of cruelty and anger, or tenderness and forebearance. For all its effectiveness, however, delivery pertains neither to meaning nor to linguistic expression, the two poles of the rhetorical domain. In fact Avicenna, driven by his strong logical bias and devotion to demonstrative proof, seizes on the corruption of the Arabic translation which mistook the Greek «hypo-kritiké,» the art of delivery, for hypocrisy,[7] and repeatedly castigates it as an act of hypocrisy and dissimulation, being virtually the lowest and most primitive mode of expression. Here, he posits a theory of the cultural and artistic development. First people listen to figurative religious statements, then to poetry which resorts to the tricks of delivery, then to rhetorical argument, then to dialectical debate, then to sophistical argument, and finally to demonstration (Al-Khatába pp. 200-201).

(A)-EFFECTIVE STYLE

The embellishment or adornment of language is of great value both in poetry and rhetoric. In the sciences, however, wording is of little importance. Suffice it that the terms are understandable, specific, and non-metaphorical. The assent does not vary according to the wording, as long as that wording reveals the idea, or meaning, whereas in persuasion and imaginative representation, the meaning varies according to the terms that clothe it; therefore, one should take care to express the meaning in a style that renders it believable in rhetoric and imaginatively perceived in poetry. For instance, the lucid expression gives the impression that the meaning is lucid, that is, sound, and the silly makes it seem like nonsense. And the dignified statement makes the idea seem like a settled matter, whereas the hurried phrase makes it fluid. In the light of this, those who pursue the truth, who are capable of knowledge, and who are adorned with truthfulness abstain from the use of stylistic adornments. Neither the engineer nor the teacher is concerned with words or their adornment, unless he is a deficient man, a swindler, or one who is obliged to promote the meaning by the expression. Therefore, poets and orators, who need to resort to the use of embellished and elevated language, should be careful to avoid undue elevation, for elevated language is not appropriate on every occasion. Nor is what is proper to poetry proper to prose. Nor should the orator on every occasion seek prolixity with a plain style. In sum, he should let his expression equal his meaning in elevation and ease. (al-Khatába, pp. 197-202-here ends Avicenna's commentary on Aristotle, chapter 1).

Although Avicenna, following Aristotle, recognizes the value of

so corrupt as to be at times incomprehensible. Avicenna himself criticizes its faults.[5] Equally important is the fact that to translate conceptually and verbally technical rhetorical terms from Greek into their Arabic equivalents is difficult and often misleading, especially when the language itself does not admit such rhetorical constructions, and therefore does not offer comparable examples. Again, Avicenna repeatedly refers to this fact, drawing the line, whenever he can, between what is possible in Greek and what is possible in Arabic.[6] The third reason for the difficulty is the fact that the Arab rhetoricians and critics, who bequeathed to Avicenna their rhetorical terms, were themselves not in total agreement on the definitions of these terms. The fourth and most significant reason, however, is that Avicenna himself deliberately alters concepts, terms, sequences, and points of emphasis, without indicating such departures from Aristotle, in order to develop what finally emerges as his own view of style.

To illustrate these arguments we will concentrate on the fourth part of Avicenna's commentary. He divides this part of his book into five main chapters or headings, each comprising four chapters of Aristotle's third book; however, chapter five includes only three chapters, since Aristotle's book comprises nineteen chapters in all. Here we shall focus our attention on the first three of Avicenna's book since most of his commentaries on style occur in these chapters. The first is entited «On Embellishment and the Choice of Terms for Style,» the second, «A More Detailed Treatment of Avoiding What Debases Style and Choosing What Adorns It, and of What is Appropriate to Poetry and Inappropriate to Oratorical Prose, and What is Appropriate to Both,» the third, «On Prose Rythm, the Use of the Articles, the Use of Intonation, and On What is Appropriate to Each Type of Oratory, to Public Address and to Private Discourse and What is Appropriate to Spoken Discourse and to Written Discourse.» These loose headings do not in themselves or in their relationship to each other or to Aristotle's division reveal any specific plan of organization. They simply indicate that the emphasis is to be on embellishment and appropriateness.

Avicenna begins by stating that having dealt with the means of persuasion, he has now to deal with embellishment or adornment, as pertains to the minor matter of delivery, to style, and to arrangement. He follows Aristotle by treating delivery first, in order to dismiss it. Delivery is the manipulation of aspect or voice to project to the imagination, as in poetry, moral and emotional attitudes, a projection which may help in persuasion. The speaker uses a certain tone in order to assume the character or emotional disposition the hearer usually asso-

obvious, hence ineffectual, just as in philosophy a keen mind will perceive resemblances in disparate things. The use of antithesis which impresses a new idea firmly, and of terms which graphically set the scene before our eyes is likewise effective in achieving liveliness (III. x. 1410^b — 1411^b). To be graphic is to represent things in a state of activity, by using graphic metaphor and by using personification, that is, animating the inanimate. Further, liveliness can be achieved by the use of epigrams, riddles, witticisms, proverbs, and hyperboles, which have the power of surprising the listener, for having expected something else, he is the more impressed by the new idea (III. xi. 1411^b — 1413^b).

(D) TYPES OF STYLE

Aristotle ends his treatment of style by distinguishing between written and oratorical prose, and by differentiating the types of expression appropriate to the three different types of oratory. Written prose is the more finished and restrained, whereas the spoken better admits the devices of dramatic delivery and elevated utterance. The style of oratory addressed to public assemblies, namely, the deliberative and epideictic, needs the large stroke, dispensing with high finish in detail. Forensic style, on the other hand, needs more finish, particularly when addressing a single judge who is not easily swayed by rhetorical artifice. Since each situation requires a different stylistic aptitude, the same speakers do not distinguish themselves in all types of oratory at once (III. xii. 1413^b — 1414^a).

In conclusion, Aristotle once more articulates a definition of stylistic excellence, a definition which has hitherto functioned as the informing principle throughout his treatment of the subject : to be appropriate, style should be clear without being mean. To be effective is to be clear and elevated at once. Form follows function. Excellence and appropriateness are one.

II. AVICENNA

Not so clear, and seemingly not so coherent or unified is the text of Avicenna's exposition. It appears to be unmethodical, loosely organized and full of repetitions, digressions, ambiguities, and contradictions. However, when one finally manages to trace these seeming faults to their causes, external and internal, and to explain many of them away, a more coherent synopsis emerges. To begin with, Avicenna's commentary is based on the «old» Arabic translation (the only survivor of the three translations referred to by Ibn Al-Nadim), a translation which is

Language will be appropriate, if it expresses emotion and character, and if it corresponds to its subject. Such propriety functions in the service of two of the basic methods of persuasion, the arousal of emotion and the evincing of character. To display an appropriate emotional or moral attitude towards a subject persuades the audience to trust the veracity of the speaker, since in real life people naturally manifest a similar attitude in a comparable position. Thus an emotional speaker produces the same state of feeling in the audience, and consequently inclines them to agree with him. Yet even propriety should be carefully managed, for if everything always corresponds to everything else, the audience will detect artificiality and distrust the speaker (III. vii. 1408^{a} — 1408^{b}).

Aristotle follows with a detailed discussion of the three basic means of making style both clear and distinguished, so as to captivate the attention of the audience and achieve persuasion. These means consist of rhythm, type of sentence, and liveliness. Prose, he says, should be neither metrical nor destitute of rhythm. Metrical language arouses distrust by its artificial appearance, and furthermore, distracts the attention by making the hearer watch for recurrences. Unrhythmical language, on the other hand, is too unlimited, and consequently vague and unsatisfactory (III. viii. 1408^{b} — 1409^{a}).

Of the two types of sentence, the free-running and the periodic, the periodic is best. The free-running is unsatisfying because it goes on indefinitely. The periodic is that in which the meaning is concluded at the end of the sentence, which can be grasped at a glance, and is therefore satisfying because it is easy to follow and to remember. The period is either simple or divided into several members. It should be neither curt nor long, and easily delivered at a single breath. If it is curt, it makes the listener stumble, if too long, it leaves him behind. The divided period is either simply divided, or has members which are antithetical, parallel, or beginning or ending in similar words (**antithesis, parisosis,** and **parancoeosis**, respectively). It is possible for a sentence to have all three. Antithesis is particularly effective because the juxtaposition of contrasted ideas makes them clearer and produces the effect of a logical argument (III. ix. 1409^{a} — 1410^{b}).

Both expression and meaning are lively, Aristotle goes on to say, in proportion as they make us seize readily a new idea, an activity which is highly pleasurable to man. Now strange words puzzle us, ordinary words convey what we already know; it is metaphor that conveys a fresh idea. The simile, which is a metaphor, does the same but less effectively. Both should be neither far-fetched, hence difficult to grasp, nor

naturalness is persuasive, while artificiality arouses the hearer's suspicion. One must therefore use the art that hides the art. Aristotle goes on to discuss the chief device of stylistic elevation, metaphor, which he places on the same level of effectiveness as the regular and proper terms for things. More than any other artistic device, it gives style clearness, charm, and distinction. To be effective, however, metaphors should be fitting, that is, they should correspond to the thing signified. In praise, the metaphor must be drawn from something better, in dispraise, from something worse. Furthermore, metaphors should be beautiful in sound or in meaning. Here one should bear in mind that different words may produce different impressions of the same thing, in varying degrees of fairness or foulness. The same thing is true of metaphors, as well as epithets and diminutives. For example, it is better to say «rosy-fingered morn,» than «crimson-fingered,» or worse still, «red-fingered.» (III. ii. 1404^b—1405^b).

(B) BAD STYLE

Having delineated the good style, Aristotle turns to describe the bad style, enumerating its faults : (1) the use of compound words fit only for poetry, (2) the exaggerated use of strange words, (3) the use of long, unreasonable, or frequent epithets which turn prose into poetry, thereby making it absurd and obscure, (4) the use of inappropriate metaphors, either the ludicrous or the too grand (III.iii. 1406^a—1506^b). The simile, which is a metaphor, should also be appropriate as well as proportional (III. iv. 1406^b — 1407^a).

(C) TECHNIQUES OF EFFECTIVE STYLE

Then Aristotle proceeds to discuss in turn how to achieve each of the three cardinal virtues of style, clearness, elevation, and appropriateness. To be clear, language must be correct : (1) by using the proper connecting words in a natural order, (2) by calling things by their own special names, not by vague general ones, (3) by avoiding ambiguous terms, (4) by observing gender, (5) by observing number (III. v. 1407^a — 1407^b). To achieve elevation one may (1) describe a thing instead of naming it, or vice versa, particularly when one wishes to avoid anything ugly or unseemly, (2) represent things metaphorically, (3) use plural for singular, (4) avoid bracketing two words under one article, or do the reverse, for conciseness, (5) use plenty of connecting words or the reverse, again for conciseness, (6) describe a thing by mentioning attributes it does not possess (III. vi. 1407^b — 1408^a).

demonstration, and on the other, as an aesthetic means of persuasion which rhetoric shares with poetry. This middle position which style occupies between the rational proof of demonstration and the irrational imaginative response is the key to the understanding of Avicenna's treatment of the subject and his departure from Aristotle.

I. ARISTOTLE

Aristotle's original exposition is methodical, flexible, and clear, determined throughout by this view of the function and aim of the rhetorical process which consists of three stages, rhetorical proof, expression, and arrangement. In order to succeed, he says at the outset, it is not enough to know what to say; one should also know to say it, by mastering style and delivery. Delivery consists basically of the right management of the voice (volume of sound, modulation of pitch, and rhythm) to express the various emotions, a matter which the orators learned from dramatic representation. To be fair, the speaker should limit himself to the bare presentation of proof, but since rhetoric deals with appearances and with defective hearers, he is obliged to resort to such tactics, in order to win his case. Similarly, the arts of language have even a greater bearing on the rhetorical effect, in that they help the speaker to express his meaning more clearly; however, all such arts are fanciful and function to charm the hearer. In fact, says Aristotle, many orators, thinking to emulate the poets in their success, have used fanciful language. The fact is that the style of poetry is distinct from the style of prose. Nobody needs fine language to teach geometry (III. i. 1403^b—1404^b)[4].

(A) GOOD STYLE

Aristotle proceeds to define the effective prose style. Style must be clear and appropriate, avoiding both meanness and undue elevation. Clearness is essential to speech whose purpose it is to express meaning, while variation from the usual enables it to captivate the hearer, two functions which are necessary to the success of the rhetorical process. Clearness is achieved by using current and ordinary words. Freedom from meanness and positive elevation are achieved by strange, compound, invented and metaphorical words, the words mentioned in the *Poetics*, which lend familiar speech an unfamiliar air. Such terms, which are very fitting in poetry, whose subject matter is above the ordinary, should be moderately used in prose whose subjects are less exalted. To maintain the appropriate level is to appear natural, and

not one assents or believes in the truth of what is expressed. True, both imaginative comprehension and assent are willing submissions, but the first is due to the feeling of surprise and attendant pleasure in the manner of expression, the second to the acceptance of the truth of what is expressed.[3] Even though Avicenna subsumes both rhetoric and poetry under logic, he polarizes logic and rhetoric, setting up the dichotomy of demonstration and rhetorical proof, and furthermore polarizes rhetoric and poetry, thereby articulating the dichotomy of meaning and expression, idea and word. These are the two basic dichotomies underlying his treatment of rhetoric in general and of style in particular.

Although Avicenna's **Rhetoric** is a commentary on Aristotle's work, it differs in organization, idea, and emphasis. He divides his work into four main parts instead of the Aristotelian three. The first part is a general introduction, consisting of a transitional introduction which relates the subject of rhetoric to his preceding treatment of the parts and methods of logic, and of commentary on Chapters 1 and 2 of Aristotle's first book, outlining the nature, values, parts, types, and methods of rhetorical persuasion. The second part deals with the remainder of the book, and treats mainly the topics and aims of the three types of oratory, political, epideictic, and forensic. In effect, it is a treatment of ethics and politics, with which rhetoric is concerned. The third part, which deals with Aristotle's second book, classifies and analyzes the three means of persuasion, in this ascending order, the appeal to the emotions, the evincing of character, and argument, thus differentiating between the non-rational means of persuasion, which consists of the first two, and the rational means which is argument by enthymeme and example, the counterparts of dialectical deduction and induction. The fourth and final part deals with Aristotle's third book which treats style and arrangement, style itself being another means or mode of persuasion, namely, an aesthetic mode.

Avicenna's deliberate modification of Aristotle's organization serves to signal his departure from him. By creating a transitional first part which sums up his preceding divisions of logic and introduces the main body of rhetoric, he, unlike Aristotle who treats both rhetoric and poetry as liberal arts, stresses the relationship between rhetorical and demonstrative proof. Furthermore, the emphasis on logic as a defining organizational principle serves to stress the distinction between the rational and non-rational means of persuasion. More importantly, it provides the basis for the consideration of prose style, on the one hand, as a linguistic instrument of communication which rhetoric shares with

الرفيع وقصور الأسلوب الوضيع . وعند مناقشته لكيفية أختيار اللفظ أظهر ابن سينا مراعاة لخصوصية المادة العربية فى تكييف المفاهيم الأرسطيه . ولهذا فإن معالجته لهذا الموضوع تنطوى على وعى واضح بضرورة تلاحم الأساليب الخطابية والتقاليد اللغوية فى ثقافة بعينها .

AVICENNA ON STYLE

«Style, when its art is mastered,» declares Avicenna in **al-Khatába,** «has a great power, for it can achieve what meaning alone cannot achieve, by virtue of its power of imaginative projection which disposes the soul to submission and assent.»[1] This avowal of the potency of imagination over reason, poetry over logic, word over idea, in sum, an avowal of the potency of art, is seemingly an anomaly in a philosophic commentary on a philosopher's treatment of the art of rhetoric. In order to understand the logic of this statement, one must examine it in the context of Avicenna's treatment of rhetorical style, and in the light of his general philosophy and the place of rhetoric in it.

Avicenna's Rhetoric in Context

His **Rhetoric** is part of the **Logic** which is part of his great encyclopedic work, the **Healing.** The **Logic** consists of the Categories, Interpretation, Prior Analytics, Posterior Analytics, Topics, Sophistics Rhetoric, and Poetics. Avicenna, like Alfarabi before him, distinguishes five methods by which the mind treats various problems with varying degrees of certainty, in order to reach the truth. They are : (1) demonstrative syllogism which leads necessarily to certain truth, (2) sophistic syllogism which leads astray, (3) dialectical syllogism which may or may not lead to the truth, (4) rhetorical syllogism which leads to persuasion and belief, (5) poetic syllogism which is an imaginative representation. He dismisses the sophistical method as unacceptable, and deems the dialectical to be of little use for the wise, except in the means it shares with demonstration, and too difficult for the vulgar, unless it partakes of rhetorical qualities commensurate with their capacities for understanding : therefore, there are two methods of achieving beneficial assent, demonstration for the elite and rhetoric for the masses, the latter being the only art capable of persuading them in what they should accept as true.[2] As for poetry, it is an imaginative expression which inclines the soul to pain or pleasure without reflection, deliberation, or choice, in short, to non-rational compliance, regardless of whether or

AVICENNA ON STYLE

HUSAIN HADDAWY

• مفهوم الأسلوب عند ابن سينا

تتناول هذه المقاله مفهوم الأسلوب عند إبن سينا كما جاء فى كتاب « الخطابة من الشفا » ويقدم إبن سينا فى خطابته شرحاً لنص الترجمة العربية لخطابة أرسطو . وبينما يبدو من الوهلة الأولى أن خطابة ابن سينا تنحرف عن النص الأرسطى ، يكشف التحليل الدقيق الذى يقوم به الباحث حسين هداوى أن ابن سينا طوّع شرحه لخطابة أرسطو طبقًا لمفاهيم عربية مختلفة بعضها يدور حول إشكاليات الأسلوب ولذلك فإن عمل إبن سينا يتجاوز حدود الشرح الحرفى ويقدم منهجاً يمكن أن يقال عنه إنه صيغه من التعريب لكتاب الخطابه لأرسطو .

ويقدم الأسلوب فى كتابه مايميز الأسلوب الحسن ومايميز الأسلوب الركيك ، ثم يذهب إلى تحديد الوسائل التى تسهم فى صياغه الأسلوب الحسن . ويختتم مبحثه عن الأسلوب بتصنيف أنواع التعبير المختلفه .

وفى كتابه الخطابة أعاد ابن سينا تصنيف المادة الأرسطيه حول الأسلوب وخالفه فى مواضع التركيز وتجاوزه فى مناقشته فضل الأسلوب

NOTES

* This essay was drafted during the summer of 1977 in Boulder, Colorado, where I was a fellow at the Summer Institute for Aesthetics. The topic for the sessions was «The Concept of Style.»

1. **Problems in General Linguistics** (Coral Gables, Florida, 1971) p. 48.
2. See the comments of Jonathan Culler, **Structuralist Poetics** (Ithaca, N.Y., 1975) pp. 13-14.
3. Jost Trier, **Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes; die Geschichte eines sprachlichen Feldes** (Heidelberg, 1931). ch I; Bruno Snell, **The Discovery of Mind** (Cambridge, Mass. 1953).
4. For an attempt at such a reduction, see Richard Rorty, «Mind-Body Identity, Privacy, and Categories,» **Review of Metaphysics** 19 (1965), reprinted in Stuart Hampshire. ed., **Philosophy of Mind** (New York, 1966) pp. 30-63, and in C.V. Borst, ed., **The Mind/Brain Identity Theory** (London, 1970) pp. 187-213; the latter volume contains several important articles in the history of the controversy. Rorty takes up the issue once more in his article, «In Defense of Eliminative Materialism,» **Review of Metaphysics** 24 (1970) pp. 112-121.
5. See B. Berlin and P. Kay, **Basic Color Terms, Their Universality and Evolution** (Berkeley and Los Angeles, 1969).
6. Roland Barthes, S/Z (New York, 1974).
7. See Eleanor Irwin, **Colour Terms in Greek Poetry** (Toronto, 1974).
8. **Dramas, Fields, and Metaphors** (Ithaca, N. Y., 1974) pp. 46-47.
9. **Rethinking Kinship and Marriage** (London, 1971) p. 21.
10. Cf. Culler, op. cit., pp. 55 ff. (critique of the theories of Roman Jakobson).

art, and subject to investigation as such. But insofar as such patterns or relationships are significant for the meaning of the work, it is not in some ancillary sense, by which they modify or endow with affective force a meaning that exists independently; rather, the meaning exists precisely in the pattern, or arises out of it, is a function of the structure or texture of values whose organization falls under the category of style. We have, then, a sense in which meaning is identical with style, without denying the relative autonomy of style as a set of coherent formal features of a text. I say relative autonomy, because it is arguable that it is impossible to identify stylistic features without having made at least a provisional interpretation of the significant articulations of a work as a whole. A comparable situation exists in linguistics, according to Benveniste, who writes, in his essay, «The Levels of Linguistic Analysis» : «Instead of skirting the issue of 'meaning' and imagining complicated-and inoperable-procedures in order to leave it out of play while focusing only on formal features, it is better to recognize frankly that it is an indispensable condition of linguistic analysis». What holds for morphemes and phonemes very likely holds as well for stylemes, that is, the elementary features of style.

If this is right, then it will be in principle impossible to arrive at an adequate account of style from a purely formal set of definitions in any art form which has meaning in the sense I have suggested. In the analysis of a work of literature, the determination of which features are stylistically significant presupposes a selection based on a general interpretation of the text.[10] Perhaps it is the case that the meaning of style in different art forms must vary, precisely to the degree to which they may be said to have meaning, and that in some arts formal features may indeed give rise to a satisfactory definition of style. As a project for the arts in general, however, and specifically for literature, I believe it is misguided. The style of a work, while it exhibits formal coherence, is not discoverable independently of the structure of values, that is, the ideology embedded in the language of the corpus. In this sense, style is of the essence.

David Konstan
Wesleyan University

tions will have always to be invoked as well. But this no more invalidates theoretical or structural analyses of genre than the corresponding difficulty in linguistics invalidates efforts to determine the typological features that are constitutive of the Indo-European or other families of languages.

On the relationship between form or genre on the one hand, and meaning on the other, I should like to venture this idea : it is not clear to me that the choice of any form in and of itself is sufficient to invest a work with literary meaning beyond the degree zero. The forms, I have suggested, exhibit the ideology, including antistructural elements, since complexity and dynamism are built into the ideological system, and also tend to emphasize or suggest either the ultimate compatibility of the element (comedy), or their irreducible tensions, the ultimate flaw in things, as Bernard Knox has said of tragedy, or, in a boisterous or ironic vein, pick out certain inversions of traditional values, as in satire or Aristophanic comedy. But such an exhibition of the structure need not have a critical aspect, a suggestion of the insufficiency, whether internal or in respect to the realities of social life, of the model as a whole. It is in such variations of the entire matrix, reapportionments of the semantic territories within the Sinnbezirk or semantic field, that I originally located literary meaning. I should like to suggest that insofar as such a transformation is actually communicated in work of any given genre, we may ascribe the way in which it is accomplished to the style of the work. By style, I mean, quite conventionally, the way things are said. But, on the conception of literary meaning which I have offered, meaning inheres not simply in the reference of individual terms or propositions, but in the systematic structure of discourse in a particular field. This structure is defined by the way words are employed in a context, by what implies what, what answers to what, which terms are treated as synonymous, which as related, which as irrelevant, and so forth. That is to say, what we know of its meaning is simply what we learn from a work about the relationships among its significant values, bearing in mind always the provision that we cannot make the first step in understanding without having some idea of the actual reference of the several terms. To determine relationships in a text, we must of course have features that are more than arbitrary or accidental. We read out patterns, coherent displays of elements, whatever the principle may be which organizes the elements-whether recurrence, at the simplest level, or more elaborate mechanisms involving universals, matrices or generative rules. Such patterns are, of course, formal aspects of the work of

sions in the ideological structure may be dealt with. Three examples will help to make my meaning more clear. In the case of comedy of the sort that is called New Comedy-the dramas of Menander, Plautus and Terence, which gave rise to the comedy of the Italian renaissance and of Shakespeare-the function of the plot is to abolish or conjure away the menace of antistructural impulses by arranging matters in such a way that the impulses may be satisfied with little or no disruption of the dominant code. The classical device of the recognition scene, in which a slave girl, for example, ineligible for marriage to a citizen, is suddenly revealed as the long-lost daughter of a rich neighbor, is perhaps the paradigmatic feature of such plots. The situation, here, permits the reintegration of social values, sweeps away real divisions, rebinds the community and reaffirms its ideology. Tragedy, on the other hand, develops the tensions to the point at which the individual is consumed by them, although it may also hold out the prospect of a new structure of values which transcends the contradictions of the old, as in the trilogies of Aeschylus. Finally, satire exhibits the antistructural impulses run wild, or rather, treated as complete motivations. Satire seems, for this reason, more or less a plotless genre, save as the intersection of ambitions, greed, private desires results in general dislocations and explosions. Ben Jonson's **Alchemist**, I should say, is essentially a dramatic version of satire. Thus I would argue that plot type, when understood as a means of shaping narrative representations of the value structure characteristic of a social ideology, is one of the essential elements in the definition of genre. I say one of the essential elements, because there are of course other features, such as meter, scale, mode of presentation, and the like, which also serve to characterize the genres of a particular corpus of literature, but do not emerge directly from the kind of analysis I have suggested. Of course, such features may come to be associated conventionally with certain kinds of significance, but there is no evident necessity in this association, and we must treat it as a phenomenon of literary history rather than of structure. A similar situation obtains in the classification of language families, according to Emile Benveniste. «Whether we wish it or not,» he writes in his essay, «The Classification of Languages,» «terms like Indo-European, Semitic, etc., denote both the historical affiliation of certain languages and their typological kinship... The conjunction of ... features outside history is not enough to define a language as Indo-European. This amounts to saying that a genetic classification cannot be transposed into a typological classification, and vice versa» (p. 93). Similarly, we may say that a typological classification alone is not enough to determine the generic affiliation of a particular work; genetic, that is, historical considera-

more, the ideology is, as we have seen, not only strong but also dynamic. One or more characters in any significant narrative will represent or act on motives from the antistructure, will be moved to violate the self-regulating norms of the tradition. There is a tension built into narrative merely by virtue of its engagement with the ideology, quite independent of any critical purpose on the part of the author. Insofar as the contrary impulses are endorsed or presented sympathetically, however, there comes into being a subtle alteration of the system. In anything but a straight moralizing tale, that is to say, we are usually beyond the realm of zero degree of meaning.

Having begun with the premise that linguistic values are organized as structures, although these structures are not and cannot be construed independently of actual referents, we have arrived at a concept of literary meaning as the transformation, expansion, reduction, displacement-in a word, the coherent and systematic alteration of the inherited matrix, that is, the transfiguration of values according to the possibilities inherent in the ideological system and in the social world whose tensions that ideology contains (in both senses of «contain,» for, as we have seen, it both reflects those tensions and keeps them bounded). It is now time to investigate the relationships between this notion of meaning and literary form. We may begin with the idea of plot. I should like to distinguish plot from narrative as such by the following criterion, that plot exhibits closure, and is thus a special case of narrative. Any episode in which anyone does anything may be described as narrative; only in a completed action-in Aristotle's famous definition, in an action with a beginning, middle and end-do we have a fully-formed story, that is to say, a story with a plot. What I mean by closure is this : the tensions in the structure of values, or between the dominant values and antistructural impulses, reach some conclusion, whether this conclusion takes the form of a resolution of tensions, or their final, irreducible expression in the form of stark polar conflict, or again the triumph of one or another of the elements in the structure. Plot is the means of concatenating actions so as to bring about or exhibit such a clear and nodal disposition of the ideological values. It is not, I should say here, necessary to such a result-a revaluation of the ideology can be achieved by argument alone, as in a philosophical treatise, and perhaps also by mere description, as where character is analyzed in great detail, but nothing seems to happen. But where we do have developed narratives, the plot is not simply the natural line of the action; it is a pattern of action to which individual actions are made to conform. And the different kinds of plot correspond to the different ways in which ten-

implicitly, the psychological possibility of defying the rules.[9] This possibility is represented as a capacity, which takes its place among those elements or categories that constitute the system as a whole. The reason why these structures are in fact dynamic is that they reflect or represent the real tensions in society and the personality. Ideally, it might seem nice to disentangle the antistructural elements from the structured values, and exhibit them in some other field. This is what historians do who speak of the moral traditions of Rome or America, leaving aside the contrary impulses as belonging more properly to the domain of psychology or pathology. But ordinary usage is in this case the wiser guide : adultery is in the same universe of discourse as fidelity, treachery as patriotism, ambition as public spiritedness. Ideology thus presents us with the underside of the value system too-but it remains partisan precisely in this deprecatory construction, by which all impulses which transcend the boundaries of the conventional system are seen only as violations. To sum up the argument to here: we may now say that literary meaning, when it goes beyond degree zero, at all events, consists in the representation or evocation of transformations in such strong and dynamic structures. Such transformations may arise through the exploration of tensions and instabilities inherent in the dynamism of the lingustic structure itself, or through changes in real institutions and values which tend cumulatively to falsify the complex structure of the ideology as a whole.

It now remains to indicate how literature, and I am here thinking specifically of narrative literature, effects such alterations in the ideological structure, and also to define, in connection with this question, the relevant concept of style. Let me offer a very simple layout of the basic elements of narrative. We may start with the concept of agent, that is, the doer. These agents are sometimes called characters, but I should like to avoid a problematic ambiguity here, and reserve the term character for what Aristotle calls the ethos, the set of character traits which are so deeply ingrained in the agent as to have become a second nature. In addition to agents, who have characters, we also have actions performed by these agents. Now, the connection between the actions performed and the character of the agents is precisely that agents of a certain character may be expected to act in certain ways under given circumstances-circumstances which, in general are made up of the aggregated actions or intentions of all the characters in the work. But since character, which presupposes values and choices, reflects precisely the system or structure which I have called the ideology, any narrative representation is automatically engaged with the ideology. Further-

basic categories of the ethical and psychological fields are structured in a strong sense. By strong sense I mean that the elements of the system differ qualitatively, in the way that duty and passion differ, for example, or piety and gratitude, and not merely quantitatively, as do the hues of the spectrum. This qualitative distinction among the elements means that any relationship among them is necessarily functional; each element has its place in a formula or equation of values, something like a mathematical or physical formula : just as a given force implies something about an anticipated reaction or response. This is different from the mere contiguity of elements in a system of qualitatively similar items, such as spectral colors, which I would identify as a structure in the weak sense. I should like, moreover, to add still another principle to the description of the primary ideological structures, which for want of a better term, I shall designate as antistructure, following Victor Turner's language.[8] By antistructure, I mean a set of elements-call them motives, impulses, alternative ideals or modes of relationship-which are identified within the dominant structure as a threat to it, or a source of disintegration. To put it another way, the functional relationship among qualitatively different concepts can be understood as a set of rules or restrictions. The antistructured elements are defined by a set of complementary or counter rules which entail violations of the dominant structure. Structures which possess this feature I should like to label dynamic structures, and thus I should say that ideology, in the usual sense, is based essentially on structures that are both strong and dynamic. For example, in the marriage protocols of many peoples, including those of ancient Greece and Rome, there are precise stipulations about the eligibility of the partners. These stipulations are part of a network of exchange among clans or families which is guaranteed by a strong structure of values, involving such concepts as native and stranger, citizen and slave, aristocracy and commons, as well as protocols concerning the appropriate kinds of transfers among these groups.

To change one of the terms in such a system means more than to borrow something of the territory of its opposite number, as happened when blue and violet impinged on the region of indigo. It means to restructure the entire content of the system. In addition, there is acknowledged also, in the same world of discourse, a set of impulses to violate such conventions, impulses which are identified as infatuation or eros, and which must be kept in check by the prevailing structure of values. Rodney Needham argues, for example, that the so-called incest taboo is in fact nothing other than the negative side of marriage rules-though he fails to add that, insofar as this reverse side of the positive structure takes the form of prohibitions, there must be acknowledged, if only

trary minimal shifts in sense in one or another part of the system without abolishing the coherence of the whole. The reflection of this fact in usage is that we cannot make words mean just anything. Of course, we can stipulate that wherever we say «red», read «green,» but we cannot arbitrarily rearrange the articulation of the spectrum itself. Were it the case that every local variation in a system itself gave rise to a new structure, there would no longer be any meaning to the concept of structure, whose function is precisely to discriminate coherent arrangements from the mere heaps or congeries of elements that fall, so to speak, in between. Difference is not enough, what is required is determinate difference. Meaning in literature raises the issue of alternative structures of values, either a confirmation of (the zero degree) or a challenge to the prevailing ideology. Literature exploits tensions or instabilities in the cultural codes, raises new possibilities or undercuts conventional harmonies and resolution, throws in doubt accepted formulas or intimates different ways of ordering moral and psychological experience. The writer presents us with his significant world. The task of the critic, insofar as he or she seeks the meaning of a text, is to exhibit the alternative structures adumbrated in the corpus. Understanding the literature of an age is to define the variety of expressions possible and realized which restructure the inherited ideology.

Having come this far in a purely theoretical statement of the nature of ideology, and of meaning as a set of determinate transformations of this ideology, we must take the argument one stage further on this abstract plane : it is necessary to inquire what sort of structures in fact admit of such determinacy. Let us reconsider the color field. Is there anything in the array of six primary spectral hues which prevents any of the infinite alternative arrangements and divisions, provided only that each color is confined to a continuous segment of the band ? If we consider the German example cited above, we may perhaps say that the real significance of the specification of term **braun** was that it permitted or facilitated the isolation of the pure spectral colors from other tones, such as black, white, grey, and, of course, brown itself. The isolation of the spectral hues, so characteristic of color perception in America today, was not the informing principle of the ancient Greek and Roman terminology, for example, where an axis involving brightness or reflective power produced a quite different organization.[7] With respect to the loss of indigo, I confess, it is not clear to me what rules or structural features may be invoked to account for the reduction in fundamental color terms. But it may be that spectral hues are not structured in a particularly sophisticated way. However that may be, I believe that the

society or human nature as such, but of society and mankind at a particular stage or in a particular condition. The structure of the American moral and political vocabulary is a theory of American private and social life today, an organized interpretation of American realities. Like all theories, moreover-and this is a crucial point-it is not simply impartial and contemplative. On the contrary, it is entirely practical. I should like to propose that the function of ideology is, in general, to bind the conflicting interests of a community into a unified whole, to provide all its members with a way of seeing themselves as a natural part of the society. It can now be seen that ideology is also normally partisan-wherever there is a ruling caste or class in society, the ideology will be so formulated as to justify its existence and make it seem natural. Moreover, as a structured set of concepts, the ideology will have, as Benveniste points out, an inherent tendency to preserve itself; «opposed to each other, they [the values] maintain themselves in a mutual relationship of necessity», in «a system which is always being threatened, always being restored.» Well, not always-for when the changes in society have become substantial enough, then there are new observables, a new subject, so to say, one with which the old ideological structures may no longer be entirely compatible. Seams and cracks begin to show, terms acquire new senses, are dislocated from their traditional position in the linguistic structure. There may be a period of confusion, of ambiguities or ironies in the ideological vocabulary; other structures may suggest themselves, only partially realized, most often, not quite breaking free of the constraints of the old system, but bearing secret promises of a more natural arrangement of meaning. People will be represented as acting in different ways, from different motives than the norm; values and institutions will take on a different appearance. All of this will happen in language, above all in the most developed forms of language, those which provide the richest possibilities for new structuralizations of the symbolic code, to borrow Barthes' terminology.[6] Literature of all sorts, including history and philosophy, begins to move away from the degree zero of meaning.

In a general way, the notion of meaning which I am suggesting here may be subsumed under the category of difference or departure from the norm, a familiar idea in contemporary critical theories. But the principle of difference per se is not only too coarse and random, it is also unfaithful to the idea of system or structure in linguistic fields, the kind of self-stabilizing arrangement or matrix which Benveniste described. There would be no significance to such structures at all, they would in no way differ from a mere array, if one could introduce arbi-

This relationship between language and reality is what I take to be the substance of the semiologists' distinction between the form of the content and the substance of the content. I should like to state the matter a little differently : every ideology-I shall use this term freely to represent the structured configuration of a linguistic or conceptual field-is essentially a theory or interpretation of reality. In general, the relationship between reality and theory is not arbitrary. Of course, there is more than one way-possibly an infinite number of ways-to organise any finite body of data, although not all are equally economical. More important, these data are subject to change with new observations, theories themselves suggest new kinds of measures, and tend to valorize sorts of evidence which are interesting or intelligible in their terms. All of this is well known. Nevertheless, the essential point is that not every theory is supportable by the facts as they present themselves at a given stage of observation and perceptual organization. There are demonstrably false theories or interpretations. The linguistic structure of color terms is not indifferently related to the nature of the spectrum; categories which label blue and orange under a single name, to be distin guished from other ranges in the band, simply do not exist in any language.[5] A particular code is not determined, perhaps, by the properties of reality, but, taken broadly, it must be compatible with those properties, even if several other articulations might also have served.

When we move from natural fields to social ones, however-that is to say, to fields which are naturally and properly understood to comprise ideologies-then the problem is somewhat more complicated. For in the area of value terms, psychological concepts, institutional structures and the like, it is not true to say that the reality to which they correspond is itself fixed. Here, the ground or reference to which the ideology applies is itself subject to change, if not at some absolute or most fundamental level, at least at the level on which we normally have experience of it. That is, while there may be a human nature as such, or a fundamental structure of human society, it is nevertheless the case that at different times and places the structure of institutions and the organization of the personality appear to be different. It might seem attractive to argue that, in such cases, the field or subject is simply the linguistic categories themselves, that the way we describe human psychology is precisely what that psychology is. But again, the very definition of the social or psychological as such is impossible without a prior intuition about their nature-it is no more derivable from the structure of psychological or social vocabulary than the field of the spectrum. The only qualification I feel it is necessary to introduce is that ideology is a theory not of

ones I have mentioned might be variously subdivided. Trier himself studied the change in mental categories which occurred in medieval German at about the thirteenth century, but he introduced his discussion with a more accessible example, that of the color spectrum. The word **braun**, he reports, designated in eighteenth century German a range of colors extending from what is now called brown all the way to purple. The more narrow specification of the current language necessitated a rearticulation of the color field in the region at least of the darker hues. I might suggest what I take to be a change in the perception of the spectrum that is common in the United States today as compared, I suppose, to thirty or fifty years ago, when the rainbow was articulated into seven hues, captured in the popular acronym, **ROYGBIV** (for Red, Orange, Yellow, Green, Blue, Indigo, Violet). The «i» in this formula, representing indigo, is no longer a part of my own organization of the spectrum, which operates with only six colors. Something has obviously changed in the region between green and violet, which would doubtless affect as well the further subdivisions of a more refined palette, since they would presumably be made symmetrical with the six major divisions. Naturally, this transformation is not total or absolute; some people still know what indigo is, and artists will, it may be, classify the spectrum under quite different, technical categories.

Let me now pause to state what I take to be obvious : an analysis of the structure of color terms as they are ordinarily employed cannot in and of itself identify the subject or field of reference of these terms as the visual spectrum. That is, the field is not defined by the linguistic structure, it is only apportioned or organized by it. I am not denying the possibility that the ultimate structure of visual phenomena may distinguish what is seen, or what has color, uniquely from all other forms of perception, for example, without the need to invoke the testimony of subjectively apprehended differences between the experience of sight and that of the other senses. But, whether or not mentalist dualism can be made redundant through the analysis of physical structures,[4] I am certain that such an analysis cannot be carried through on the basis of ordinary lingusitic usage. Color terminology is not uniquely homologous to the structure of the visual spectrum. We are therefore obliged always to specify or identify the subject of the semantic field in some other way, that is, through direct or mediated experience, and to test the structure of language against this experience. Language is not incorrigible; it has, not only structure, but reference. To put it another way, in any discussion of the structure of language or ideology, it is impossible to dismiss a reference to nature or reality.

municated by the words of a sentence, such as wit or irony, in the present example, nor again a quality such as vividness, surprise, aptness, or charm. For I wish to reserve the term meaning for the following notion, that meaning inheres not in the direct and univocal relationship between a sign and its object, but rather in the structure of the sign system itself, in the way in which the sign system appropriates and orders the world. Poetry has meaning, then, insofar as it reflects or, more interestingly-since reflection is, so to speak, the zero degree of meaning-as it alters or transforms the inherited or conventional system of signs embodied in a given language or dialect. Literary meaning is thus a heightened or accelerated version of a tendency inherent in language itself to change with changing circumstances. The term accelerated may, however, lead to a misunderstanding, since I do not believe that literature, to be meaningful, must be progressive or prophetic, only that it must depart, in some substantial way, from the conventional structures.

It is the conventional structures themselves that I call ideology, particularly as such structures involve or organize the central values of a society. In order to suggest what I mean by a structure or system of signs, I can do no better than to quote Emile Benveniste's essay, «The Nature of the Linguistic Sign:» «Whoever says system says arrangement or conformity of parts in a structure which transcends and explains its elements. Everything is so necessary in it that modifications of the whole and of details reciprocally condition one another. The relativity of values is the best proof that they depend closely upon one another in the synchrony of system which is always being threatened, always being restored. The point is that all values are values of opposition and are defined only by their difference. Opposed to each other, they maintain themselves in a mutual relationship of necessity.»[1] Now, Benveniste's use of value in this context is not the one I indicated above-he means significance of any sort. But I should like to adopt his words in a punning sense to refer to precisely the ethical code, in a very broad sense, that reigns in society. This limitation amounts to segregating a portion of the linguistic sign system, and discovering or positing a local within it. I believe, in fact that such a procedure is essential. The Saussurean program is at best a promise-I cannot conceive that a formal exhibition of an entire language as a system of opposites bound in a necessary homeostasis will ever be achieved.[2] We are obliged to confine ourselves to comprehensible regions or vocabularies, what the school of Jost Trier and Bruno Snell describe as a Sinnbezirk or semantic field.[3] The most important of such fields for literary interpretation are the ethical and psychological, although more may undoubtedly be suggested, and the

وبالإضافه إلى البنيه الأيديولوجيه هناك بنيه أخرى مضادة فى المجتمع وهذه بدورها تشكل خطراً فى منظور البنيه السائده ، ويرى الباحث أن هذه البنيه المضادة ديناميكيه لأنها تمثل التوتر الحقيقى فى المجتمع . ثم يستطرد الباحث بعد هذا كله ليطبق ماذكره على الأدب ، فيرى أن الكوميديا الشكسبيريه تمثل إنسجاماً بين البنيه الأيديولوجيه والمضاديه ، على حين أن تراجيديا أسخيلوس تصور التوتر بين البنيتين . أما السخرية كما تظهر فى أعمال إرسطوفان فهى تعرض البنيه المضاده بلا تحفظ . وعلى أيه حال فإنه لايمكن أن نكتشف أو نصنف الأنواع الأدبيه إلا من خلال أسلوبها المرتبط معنوياً بالأيديولوجيه المتضمنه فى لغة نص ما .

STYLE, MEANING AND IDEOLOGY

I may begin by identifying my general concerns. In the first place, I am interested in the meanings of art; that is to say, the question of style will be considered only to the extent that a division between content or subject, on the one hand, and style, on the other, is useful in arriving at an interpretation of a work or group of works. This is not to say that style is not an autonomous subject of investigation, or that it will not figure as such in the following discussion. The fact that the search for meaning governs a particular determination of the boundaries of style and content still allows the elements or features of style at least a relative independence. My central preoccupation with meaning will, however, keep our attention fixed on the practical character of the division into style and content, and on those aspects of style that may bear on the significance of a work. Secondly, my concern in this discussion will be above all with literature, more particularly, with classic or lisible literature. The argument may be extended, I believe, to the visual arts, and perhaps others as well, but I shall not pursue such ramifications here.

Since I wish to arrive at a notion of style through an analysis of meaning, I shall address myself at once to the meaning of literary meaning. Here I am prepared to run the risk of appearing arbitrary, provided that the account I offer is clear and coherent. By literary meaning, I do not intend ordinary or referential signification. To take an example, there is a haiku which runs : «The fat woman bends to pick tomatoes; the moon is full». The facts conveyed by the propositions concerning the appearance and activity of the woman or the state of the heavens do not constitute the literary meaning of the poem. To be sure, they do constitute the meaning of the sentences, but I wish to distinguish meaning in this sense from literary meaning. Secondly, I do not understand by literary meaning some kind of supervenient affect com-

STYLE, MEANING AND IDEOLOGY

DAVID KONSTAN

● المعنى والأيديولوجيه والأسلوب

يميز الباحث ديفيد كونستان بين المعنى العادى والمعنى الأدبى . فيُعرف المعنى الأدبى بالتحول أو التغير الذى يطرأ على المتواضع عليه فى لغة معينة . ثم يعُرف الأيديولوجيه بأنها البينات المتعارف عليها والتى تنظم القيم الأساسيه فى مجتمع ما . أما الأسلوب فهو كيفية القول ولايمكن إدراكه شكليا إلا بعد ربطه بالتفسير .

الأيديولوجيه نظرية لتفسير الواقع ، وعلاقتها بالواقع ليست إعتباطيه لأنها ترتكز على ملاحظات ملتقطه من الواقع . وفى المجال الإجتماعى يكون المرجع أو الواقع المعاش غير ثابت وعليه تكون الأيديولوجيه نظريه لمرحلة معينه فى المجتمع أو من تطور البشريه . ووظيفته الأيديولوجيه هى جمع المصالح المتضاربه فى جماعة مافى وحده متماسكه حتى يرى أفرادها أنفسهم كجزء عضوى فى هذه الجماعة . والأيديولوجيه تكون متجزئه عندما يكون هناك طبقه مهيمنه فتُصاغ الأيديولوجيه تبعاً لذلك لتبرر سيادة هذه الطبقه . وبالرغم من تميز الأيديولوجيه بالإستمراريه إلا أنها تصاب أحيانا بتصدعات وذلك عند حدوث تغيرات أجتماعيه هامه فيصبح للمفردات الأيديولوجيه معان جديده أو مبهمه أو تهكميه وأحيانا قد تطرح بينات إيدولوجيه أخرى بدون التخلص التام من قيود النظام التقليدى ويوازى كل ذلك تغيرات فى اللغه والأدب تبعدهما عن اللغه التقليديه .

يستغل الأدب التناقض بين الشفرات الثقافيه ليشكل ويشكك . ووظيفه الناقد والحاله هذه هى الكشف عن هذا الدور وعن البدائل التى تطرح فى الأدب

Within such a framework the first issue of **ALIF** is concerned with problems of philosophy and stylistics. The articles included in it present important re-examinations not only of Classical and Arabic poetics but of their reintegration in modern literature as well. The consequences of the breach in the dialogue between East and West are thus seen not only to be codified in the philosophical concepts of the respective cultures and their canonical traditions but to be carried as well in the styles of their languages and constituting ideologies. The processes of adaptation and transformation at work in the rhetorics of Aristotle and Avicenna have implications for the theories of modern linguistics and the development of modern Arabic writing.

ALIF is a multilingual journal, appearing annually, and presented in English and Arabic (and occasionally in French). The different traditions and languages confront each other in its pages. **ALIF** hopes to provide a forum in which a critical exchange, on a reciprocal basis, might be established, an arena in which the currents of modern letters and criticism can so combine as to yield new configurations of poetics and ideologies, the beginnings, in other words, of a new discourse.

The Editors

ALIF

Alif, the first letter of the Arabic alphabet, marks a beginning. ALIF : Journal of Comparative Poetics, takes its name from the alif and is intended to initiate a comparative dialogue on criticism between Arab readers and writers and their counterparts in the West. The alif is furthermore that letter of the alphabet which appears most frequently in Arabic words. It determines as well the proportions and forms an integral part of other Arabic letters. Alif thus signifies not only a beginning, but a beginning which generates a totality and has consquences for what is to follow.

Literary studies, when isolated within a single cultural or linguistic tradition, forfeit, often for the sake of authority and hegemony, much of their critical potential. Western criticism and scholarship, for example, the results of an established tradtion of theory and practice, come finally to serve the perpetuation of that very tradition itself, its canon and criteria. Arabic literature and thought, for their part, have long been judged by these same criteria. What does not conform to Western norms is either ignored as lacking sophistication or dismissed as deviation. ALIF, as a journal of comparative poetics, proposes to account for this discrepancy and to redress, in part, the imbalance that now exists. It seeks, in other words, to inaugurate a new locus of critical discourse, one in which the very differences between the respective literary tradtitions and styles contribute to a reformulation of methodological perspectives and cultural horizons.

CONTENTS .

Editors :

Doris Enright — Clark Shoukri
Department of English and Comparative Literature
The American University in Cairo

Ceza Kassem Draz
Center for Arabic Studies
The American University in Cairo

• The following people have participated in the preparation of this issue :

Carla Burri, Charles Butterworth, Ferial Ghazoul, Alaa Elgibali, Hassan Hanafi, Barbara Harlow, Ahmed Taher Hassanein, Nels Johnson, Thomas Lamont, Hasna Makdashi, Awatif Abdel Moniem Mohammad, Noha Nassar, Laurice Nassour, John Rodenbeck, Olfat al-Rubi, Ahmad al-Sawi, Jayme Spencer.

- **Cover : Mohsen Sharara**
- **Layout : Saad Abdel Wahab**

• **Price per issue :**
—Arab Republic of Egypt : L.E. 2.00
—Other countries (including postage) :
Individuals : $ 5.00
Institutions : $ 10.00

•Correspondence, subscriptions and manuscripts should be addressed to :

ALIF
Department of English and Comparative Literature
The American University in Cairo
P.O.Box 2511
Cairo, Arab Republic of Egypt.

JOURNAL OF
COMPARATIVE POETICS

No1 • SPRING 1981



ALIF : It is, of all the letters, that which is most frequent in speech : and some say that in the Kuran, it is a name of God.

Lane. Arabic — English Lexicon.

الألف : سميت الفا لأنها تألف الحروف كلها هى أكثر الحروف
دخولا فى المنطق وقد جاء عن بعضهم فى قوله تعالى :
ألم ، أن الألف اسم من أسماء الله تعالى وتقدس والله
أعلم بما أراد .

ابن منظور . لسان العرب

PHILOSOPHY AND STYLISTICS

